

Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor — O ilustrador enquanto tradutor visual e verbal

RELATÓRIO DE PROJECTO

MARIANA REBELO DA COSTA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO
EM DESIGN GRÁFICO E PROJECTOS EDITORIAIS

RELATÓRIO DE PROJECTO

Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor – O ilustrador enquanto tradutor visual e verbal

Relatório de projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico e Projectos Editoriais, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Vitorino dos Santos.

Setembro, 2018

Notas: Este documento
foi escrito ao abrigo
do antigo acordo
ortográfico da língua
portuguesa.

Previligia-se que
a leitura do mesmo
seja feita no modo de
visualização de duas
páginas.

Ao Prof. Doutor Rui Vitorino dos Santos, pela forma dedicada e empenhada com que me orientou desde o início deste percurso.

À família, por todo o apoio emocional e financeiro prestado durante esta etapa, por todos os ensinamentos e força.

Aos amigos de longa data, de Aveiro, que de forma incondicional, sempre me prestaram o seu apoio e incentivo.

Aos amigos mais recentes, mas não menos importantes, que partilharam comigo este mestrado, por todos os conselhos, ideias e amizade, fora e dentro deste projecto.

RESUMO

O projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor* é a materialização das noções desenvolvidas ao longo deste relatório de projecto, em torno do papel/ função do ilustrador enquanto tradutor visual, pela sua capacidade em gerar novas significações e diferentes contextos, reunindo condições favoráveis para a criação de uma nova linguagem e novas realidades. A competência do ilustrador/ tradutor em produzir novos códigos e signos, próprios da linguagem visual, pressupõe o entendimento de algumas noções estruturais da linguística que se consideram ser transversais ao campo visual. O resultado é a criação de um híbrido entre livro de texto e livro ilustrado, que procura transmitir e integrar os conceitos e ideologias compreendidas na obra original *Kamasutra* de Vatsyayana, na tentativa de a estabelecer num novo contexto social e cultural, distinguindo-se da abordagem e estética desenvolvida ao longo dos últimos tempos, desde a sua incidência nos países ocidentais.

Palavras-Chave

Design Editorial, Ilustração, Tradução Visual, Interpretação, *Kamasutra*

ABSTRACT

The practical project *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor* is the materialization of the notions developed throughout this project report, around the role/function of the illustrator as a visual translator, for its capacity to generate new meanings and different contexts, gathering favorable conditions for the creation of a new language and new realities. The ability of the illustrator/translator to produce new codes and signs, proper to the visual language, presupposes the understanding of some structural notions of linguistics that are considered to be transversal to the visual field. The result is the creation of a hybrid between textbook and illustrated book, which seeks to transmit and integrate the concepts and ideologies included in the original *Kamasutra* of Vatsyayana, in an attempt to establish it in a new social and cultural context, distinguishing itself from the conceptual and aesthetic approach developed in recent times, since its incidence in Western countries.

Keywords

Editorial Design, Illustration, Visual Translation, Interpretation, *Kamasutra*

ÍNDICE

Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7
Introdução	10 — 12
Capítulo 1 — O <i>Kamasutra</i>	14 — 30
1.1 Contexto histórico	14
1.1.1 Introdução à obra	15
1.1.2 Os <i>shastras</i> e a sua intertextualidade	16
1.1.3 <i>Ars Erotica</i> : a supremacia do prazer	18
1.2 A mulher e o <i>Kamasutra</i>	20
1.2.1 O prazer, a mulher e o patriarcado	21
1.2.2 A <i>Cortesã</i> e o nascimento de <i>Ars Erotica</i>	23
1.2.3 Paralelismo com a actualidade	25
1.3 Inversões de género e <i>third nature</i>	26
1.4 O contexto actual e o contributo do <i>Kamasutra</i>	28
Capítulo 2 — A Tradução Visual de um texto	32 — 48
2.1 O mundo através das imagens	32
2.2 A hermenêutica no campo visual	34
2.2.1 Multimodalidade e "multiplicação de significado"	35
2.2.2 A distinção entre texto e imagem	35
2.2.3 Da linguística para o campo visual: noções de semiótica, retórica e pragmática	37
2.2.4 O texto na base da ilustração e a importância da sua relação com a imagem	42
2.2.5 A narrativa visual	43
2.3 O ilustrador como tradutor visual que expressa a sua visão do mundo	45

Capítulo 3 — O projecto prático	50 — 83
3.1 Introdução/ Metodologia	50
3.2 Casos de estudo	51
3.2.1 <i>The Complete Illustrated Kama Sutra</i> editado por Lance Dane	51
3.2.2 <i>The Kama Sutra Alphabet</i> de Malika Favre	54
3.2.3 Karolina Koryl	56
3.2.4 Geran Knol	58
3.3 A colecção	61
3.4 O artefacto	62
3.5 O texto, as ilustrações e os seus desígnios	66
3.5.1 Da sua tradução à narrativa visual	70
Conclusão	84 — 88
Lista de Figuras	90 — 92
Bibliografia	94 — 95
Anexos	96 — 191

INTRODUÇÃO

O *Kamasutra* é um texto que se pensa ter cerca de 2.000 anos de existência, escrito originalmente por Vatsyayana, um filósofo indiano que terá vivido num período conhecido pelas grandes contribuições para a literatura sânscrita e para a cultura védica. Uma obra sofisticada, geradora de controvérsia e conhecida um pouco por todo o mundo. No entanto, o seu conhecimento não teve início, no mesmo momento, em toda a área geográfica mundial, pelo que, a sua primeira tradução do sânscrito para a língua inglesa, terá sido apenas realizada no ano de 1883, pelo escritor, linguista e antropólogo inglês Sir Richard Francis Burton, marcando assim a entrada da obra nos países ocidentais e o início da sua jornada, alvo de múltiplas interpretações e apropriações.

A obra de Vatsyayana é talvez uma das mais antigas que aborda temas como o amor, o erotismo e a sexualidade, amplamente reconhecida pelo seu trecho referente às posições que podem ser assumidas por um casal durante a copulação. O interesse pelo *Kamasutra*, gerador de imensa curiosidade mas pouca análise, retido como um escândalo no universo e realidade dos países ocidentais, foi o mote inicial desta investigação, que deu origem ao capítulo 1 do relatório de projecto.

As opiniões expressas por Wendy Doniger e Sanjay K. Gautam, nas suas obras *The Mare's Trap* e *Foucault and the Kamasutra*, respectivamente, são revelantes nesta investigação, porque julgamos que clarificam o sentido original do texto. O *Kamasutra* é um livro que visa o equilíbrio entre o poder religioso, político e social/ cultural, considerados centrais na vida pessoal, individual e colectiva de cada indivíduo. Redigido na forma de manual espiritual e educativo, o seu objectivo é o de ensinar a gerir as nossas experiências individuais ou partilhadas (relacionamentos), perspectivando o alcance dos vários prazeres da vida e, consequentemente, a felicidade, o bem-estar, a plenitude.

No entanto, o factor curiosidade e novidade, revelado pelos ocidentais, terá transformado a obra num pequeno texto erótico, baseado apenas num dos sete subcapítulos da obra, referente às posições sexuais; numa altura em que diálogos e discussões, relativas ao tema da sexualidade, eram mantidas em silêncio e constituídas como assunto “tabu”. Os restantes subcapítulos terão caído no esquecimento ou, simplesmente, nunca terão sido conhecidos pelo público em geral. Como resultado, o *Kamasutra* tornou-se, para a sociedade em geral, um assunto pouco sério e trivial, um livro que implica pouca ou nenhuma reflexão ou, nalguns dos casos, até, motivo de vergonha, corroborando a trivialidade que se constitui para alguns; a descontextualização e as interpretações, sob

as mais variadas formas de exploração visual, que advieram com base na obra *Kamasutra*, revelaram-se apenas fracas conjecturas de um livro tão extenso e repleto de conceitos como este, o que terá gerado um distanciamento por parte do público em relação ao real significado da mesma.

Como tal, motivados pela inexistência de artefactos/ projectos que se considerassem expressar o verdadeiro conteúdo da obra e pela descontextualização sofrida desde a sua entrada no espaço geográfico ocidental, existiu a necessidade de encontrar, no desenvolvimento desta investigação, o papel do ilustrador enquanto intermediário entre o sentido original de um texto e o seu receptor, por meio da ilustração. O ilustrador vê-se, então, preso no papel de tradutor de significados, conceitos e ideologias, inicialmente expressos através da linguagem verbal, em matéria visual; desenvolvendo métodos de construção de significado que o capacitem para a transmissão dos conceitos que realmente sustentam o *Kamasutra*.

Neste sentido, pretende-se compreender quais as características transversais à linguística e ao campo visual, na compreensão das linhas do pensamento e da lógica que guiam o processo de codificação em ambos os sistemas de linguagem. A procura de métodos de construção de significado e de tradução de conceitos em matéria visual, percorreu os caminhos da hermenêutica, a arte ou técnica de interpretar e explicar um texto ou discurso, aplicada à área da ilustração, assim como o entendimento de algumas noções básicas de semiótica, retórica e pragmática. A narrativa visual torna-se essencial na compreensão de como todos estes conceitos se podem inserir no campo das imagens, na estruturação de caminhos que guiam o leitor/ espectador pela sequência de eventos criados e, neste sentido, perceber como podem coexistir texto (que nem sempre assume, necessariamente, uma existência física) e imagem num mesmo artefacto e, consequentemente, a sua importância na eficácia da transmissão de uma determinada mensagem.

Numa última fase, integrados no capítulo 3 desta investigação, encontram-se os casos de estudo, onde foram analisadas obras como o *The Complete Illustrated Kama Sutra* (2003), *The Kama Sutra Alphabet* de Malika Favre e o trabalho de artistas como Karolina Koryl e Geran Knol, que nos abriram novos horizontes relativamente ao conceito de tradução visual, alargando a nossa percepção para a multiplicidade de abordagens ao nível gráfico e conceptual que podem ser assumidas, no momento da tradução de um texto em matéria visual.

O projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor* surge precisamente, ora das semelhanças que partilha com os casos de estudo ao nível formal e/ ou conceptual, ora pelas diferenças, neste caso, também elas determinantes no processo de tomada de decisões. Com o projecto prático, pretende-se a integração dos conceitos abordados ao longo do capítulo 2, partindo da análise

da obra *Kamasutra*, feita ao longo do capítulo 1. No fundo, a integração de texto e imagem, em forma de híbrido entre livro literário e livro ilustrado, criando condições favoráveis para o entendimento daquele que se julga ser o verdadeiro significado da obra, corroborando, implicitamente, certos aspectos que têm vindo a ser desenvolvidos noutros projectos com base no texto do *Kamasutra*. Ao longo desde último capítulo, definem-se regras, ou antes, padrões transversais a todas as ilustrações que as regulam e orientam, com vista à coesão e unidade entre as mesmas, no fundo, a sua narrativa visual. Decisões relativas à colecção, ao artefacto final (*layout* e estrutura dos livros), e às ilustrações que o compõem, assim como as mensagens que todas essas decisões acarretam, são também abordadas nesta última parte da investigação.

No desenvolvimento de todo o projecto teórico/ prático, para além das que já foram anteriormente expostas, surgem questões às quais esta investigação pretende responder, tais como: qual a pertinência, afinal, na associação entre a área de estudo da linguística com o campo visual?; quais são as características comuns aos dois tipos de linguagem?; qual o papel/ função de um ilustrador que assume a posição de um tradutor?; será o processo de tradução, linear e objectivo, e tem a ilustração a capacidade de substituir a palavra?; quais os mecanismos de acção de um ilustrador/ tradutor?

O mais importante neste estudo, encontra-se na dualidade entre a prática e a teoria; no fundo, um método de investigação que propõe o desenvolvimento de um projecto prático que procura materializar as noções desenvolvidas em torno da teoria. O principal objectivo é o de fomentar a reflexão e consciencialização sobre o papel do ilustrador, como mediador entre o mundo e o leitor/ espectador, na codificação de uma realidade exterior ou de um texto, em linguagem visual. A construção de novos paradigmas, é a mesma coisa que referir um processo de tradução visual, e o ilustrador, neste caso, estabelece-se como intérprete de um texto de outro autor. Propõe-se, assim, o entendimento do que é um ilustrador dos dias de hoje, pela criação de novos caminhos da semântica e no desenvolvimento de novos contextos.

A investigação teórica é auxiliar do desenvolvimento do projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*, que no fundo, procura confrontar o leitor/ espectador com o texto integral do *Kamasutra*, e assim, fomentar um diálogo aberto que o convida a uma reflexão crítica sobre o verdadeiro conteúdo da obra e a posição da mulher na sociedade actual, pela criação de ilustrações capazes de transmitir os conceitos e ideologias englobadas pela obra, fazendo uso dos conhecimentos e mecanismos de acção desenvolvidos ao longo da investigação teórica.

CAPÍTULO 1

O KAMASUTRA

1.1 Contexto Histórico

Nota: A grande maioria das citações, presentes no relatório de projecto, foram traduzidas do inglês para o português pela própria autora, pelo que, se alerta para a existência de possíveis erros ou falhas.

Pouco é o que se sabe acerca da verdadeira origem do *Kamasutra*. Como refere Manu Joseph no seu artigo *The Kama Sutra as a Work of Philosophy* (2015), “nenhuma porção do texto original sobreviveu” (JOSEPH, 2015, s/p). Sabe-se apenas que foi originalmente traduzido do sânscrito para o inglês, constituindo a única prova física da sua existência, por Sir Richard Francis Burton (um escritor, tradutor, linguista, geógrafo, poeta, antropólogo, orientalista, erudito, espadachim, explorador, agente secreto e diplomata britânico), em 1883. Sir Richard Francis Burton foi, sem dúvida, uma das personalidades mais extraordinárias e fascinantes do século XIX pelos 29 idiomas que dominava, assim como vários dialectos; perito na arte do disfarce, o que lhe terá rendido uma quantidade diversificada de registos presentes nos mais variados livros, pela possibilidade, durante os anos em que desempenhou o papel de militar na Índia e em Sindh, de viver no seio de povos do Oriente. Estudou os usos e costumes de povos asiáticos e africanos, sendo pioneiro em estudos etnológicos.

Retornando ao caso particular do *Kamasutra*, segundo Wendy Doniger no seu livro *The Mare's Trap: Nature and Culture in the Kamasutra* (2015), a sua tradução, do inglês Sir Richard Francis Burton, “foi publicada em 1883, época em que os hindus, limitados pelo desprezo dos proselitistas protestantes, queriam varrer o Kamasutra para baixo do tapete dos Upanishads” (DONIGER, 2015, p.109). Sucintamente, os *Upanishads* são textos sânscritos antigos que contêm alguns dos conceitos e ideias filosóficas centrais relativas ao hinduísmo, alguns dos quais, compartilhados com o Budismo. Entre a literatura mais importante da história das religiões e da cultura indiana, os *Upanishads* desempenharam um papel importante no desenvolvimento de ideias relativas à espiritualidade da Índia antiga, marcando uma transição do ritualismo védico para novas ideias e instituições. Constituem uma parte importante dos *Vedas*, que por sua vez são um grande corpo de texto do conhecimento originário da antiga Índia. Composto em sânscrito védico, os textos constituem a camada mais antiga da literatura sânscrita e as escritu-

ras mais antigas do hinduísmo. Os *Vedas*, para os teólogos indianos ortodoxos, são considerados revelações vistas pelos sábios antigos após uma meditação intensa e textos que têm sido mais cuidadosamente preservados desde os tempos antigos, pela sua importância ancestral.

Mais importante será perceber quem foi Vatsyayana, filósofo indiano e o autor do *Kamasutra* (ou "Aforismos sobre o amor"), originalmente escrito em sânscrito. A história diz-nos que o autor foi um estudante celibatário que viveu em Pataliputra, um importante centro de aprendizagem. Especula-se que tenha nascido entre o século II e IV d.C., o que, se estiver correcto, significa que viveu durante o ápice da Dinastia Gupta, um período conhecido pelas grandes contribuições para a literatura sânscrita e para a cultura védica. Segundo Manu Joseph, é uma obra que se pensa ter “cerca de 2.000 anos de idade (...) [suposição que] se baseia exclusivamente em provas circunstanciais” (JOSEPH, 2015, s/p).

1.1.1 Introdução à obra

Numa determinada altura, em que, mundialmente, as principais preocupações se relacionavam com questões essencialmente religiosas, territoriais ou mesmo de sobrevivência, surge um pensador indiano, e pelas suas mãos, uma das mais aclamadas e faladas obras em todo o mundo.

"O Kamasutra é o livro indiano mais antigo, existente, de amor e erotismo, e um dos mais antigos do mundo. Mesmo na actualidade, não existe nenhum remotamente como ele, e já no seu tempo era surpreendentemente sofisticado; já era muito conhecido na Índia, numa altura em que os europeus ainda se balançavam nas árvores, culturalmente (e sexualmente) falando" (DONIGER, 2015, p.17).

Um livro que nasce assente na discussão e intelectualização de princípios e questões morais, religiosas, culturais, políticas, sociais, pessoais e, consequentemente, interpessoais.

No entanto, como referido por Sanjay K. Gautam no seu livro *Foucault and the Kamasutra: The Courtesan, the Dandy, and the Birth of Ars Erotica* (2016), “o Kamasutra ficou pendurado como um escândalo no universo dos sistemas de conhecimento ocidentais, produzindo imensa curiosidade, mas não muita análise” (GAUTAM, 2016, p.3) e falar do *Kamasutra*, é falar de questões meramente físicas, de copulação entre casais, e pouco se sabe para além disso. O acesso ao texto integral da obra, foi-nos desde o início (para nós, cidadãos do mundo ocidental) restringido; e no que diz respeito ao conteúdo total, o seu real significado e mérito foi-lhe retirado e descontextualizado. O que conhece-

mos é apenas um pequeno trecho de uma obra tão complexa e completa, por vezes, até, contraditória; na qual, o seu valor reside na compreensão e análise das raízes filosóficas que a sustentam, e do contexto cultural envolvente.

"O verdadeiro Kamasutra é um livro sobre a arte de viver — encontrar um parceiro, manter o controlo num matrimónio, cometer adultério, viver como ou com uma cortesã, o consumo de drogas — e também sobre posições praticadas durante a relação sexual. (...) Grande parte do Kamasutra é sobre a cultura que pertenceu àqueles que tinham acesso ao lazer e a [determinados] meios, tempo e dinheiro, nenhum dos quais, escassos para o público-alvo do texto, uma elite urbana (refinada) composta por príncipes, funcionários de estatuto elevado do estado e comerciantes ricos" (DONIGER, 2015, p.18).

Pode ser visto como um guia ou manual espiritual e educativo, que nos ensina a gerir as nossas experiências individuais ou compartilhadas (relacionamentos), de modo a atingir os vários prazeres da vida e, consequentemente, a plenitude.

1.1.2 Os *shastras* e a sua intertextualidade

O *Kamasutra* (ou *Kama Sutra*; coexistindo as duas formas de escrita) ou *Kamashastra* (de acordo com a literatura ancestral) foi escrito sob a existência de conhecimentos e conceitos pré-existentes noutros livros (outros *Shastras*) igualmente importantes no seio da cultura indiana, com os quais partilha determinados ideais e crenças. De acordo com a definição estabelecida por Sukhmandir Khalsa, no seu artigo *Shastra Defined: Relationship of Vedic Scripture to Sikhism* (2017), um *Shastra* é um termo em sânscrito que significa código, regra ou tratado, e refere-se a escrituras védicas que incluem 14 a 18 livros sagrados de filosofia hindu, considerados pelo hinduísmo, como sendo de autoridade sagrada. Os *Shastras* tiveram a sua origem em tradições orais que foram sendo transmitidas verbalmente ao longo de inúmeros milénios. Entretanto transcritos, têm sido, durante séculos, objecto de controvérsias, discussões e continuam a suscitar debates vigorosos entre estudiosos védicos (KHALSA, 2017, s/p).

"Os textos hindu antigos, falam frequentemente de Dharma, Artha e Kama como os três objectivos da vida humana (ou Purusharthas, também chamados de Trivarga ou Triple Set), que cada pessoa deveria alcançar de modo a ter uma vida plena" (DONIGER, 2015, p.30). *Dharma* é o dever, a religião, o mérito religioso, a moral, as obrigações sociais, a justiça, e a lei. *Artha* trata de questões relacionadas com dinheiro, poder político, lucro e sucesso. *Kama* representa o amor, o desejo e o prazer, não meramente sexual mas também o prazer

que se pode adquirir de práticas prazerosas como as 64 artes, enumeradas na obra. Tudo teve início na obra de Kautilya, o *Arthashastra*, em meados do primeiro século d.C., quando o mesmo compôs um manual instrutivo sobre gestão económica e assuntos militares, destinado ao rei e seus principais assessores e ministros. Mais tarde, uma reestruturação do *Arthashastra*, incorporando, já, elementos do *Dharmashastra*, uma vez escrito por Manu, por volta da segunda metade do século II dC — o primeiro a incorporar questões governativas, deveres reais e leis — assim como excertos de outros *Dharmashastras*, até então existentes, originaram aquele que é o *Arthashastra* que conhecemos nos dias de hoje. Em suma, um texto que surge de um primeiro *Arthashastra* perdido na história, que alimentou o *Dharmashastra* escrito por Manu, que por sua vez, originou o *Arthashastra* (o único que conhecemos) incorporando elementos de Manu, que em última instância, influenciaram o *Kamasutra*. O *Arthashastra* é cerca de um século mais antigo do que o *Kamasutra*, e não existem, no mesmo, provas de conhecimento deste último; nunca tendo, sequer, sido mencionado *Kama* como um sistema de organização. O *Arthashastra* e o *Dharmashastra* citam-se um ao outro, e o *Kamasutra* cita o *Arthashastra*. Por esta razão, “todos entram em conversação” (*idem*, p.32).

No entanto, dependendo dos autores e teóricos em questão, além da tríade anteriormente referida, existe um outro *Shastra* que terá contribuído, directa ou indirectamente, para a base estrutural do pensamento presente no *Kamasutra*. Uma investigação histórica revela ainda que a natureza e origem, do *Kamasutra*, estende-se inevitavelmente para a obra *Natyashastra* ou “Um Tratado do Teatro” (segundo século d.C.); o texto que fundou o teatro e a estética na Índia antiga. É um livro que reúne quatro domínios distintos mas interligados entre si, como a natureza da formação do conhecimento, erotismo, relações de género e teatro na antiga sociedade e cultura indiana. Figuras históricas como a *Cortesã* e o seu homólogo masculino, o *Dandy*, são as personagens de relevo tanto no *Natyashastra* como no *Kamasutra* (GAUTAM, 2016, s/p).

"O Kamasutra está intimamente ligado ao Arthashastra, e essa conexão influencia fortemente a visão do mundo no Kamasutra" (DONIGER, 2015, p.33), principalmente no que diz respeito à política, descaradamente, antiética do *Arthashastra* e as implicações dessa conexão na história da literatura erótica e religiosa na Índia. Os sete capítulos do *Kamasutra*, são limitados por excertos que expressam exortações frequentemente contraditórias, geralmente pertencentes ao *Dharmashastra*. Esta atitude hipócrita em relação à religião, bem como o uso de versos para expressar a sobreposição pró-dármica, é outra característica que os dois textos têm em comum. Ambos os textos apresentam, usualmente, vários pontos de vistas sobre uma mesma questão, discordando ou não, e consequentemente, expõem a melhor possibilidade, em contraste com o *Dharmashastra* que justapõe os vários argumentos sem os priorizar ou sem que haja uma tentativa de os conciliar numa mesma conclusão.

Um outro ponto concordante entre os dois textos, está na ênfase dada à necessidade de controlo dos próprios sentidos. A questão prende-se com o facto de que, uma vez que tanto *Artha* como *Kama* dependem do controlo, há, afinal, um vínculo natural com *Dharma*: a pessoa que tem a capacidade de calcular, de sacrificar as suas paixões de curto prazo por aquelas que trarão maiores benefícios a longo prazo, e que tem a capacidade para entender como funciona a interação entre os vários indivíduos (e consequentemente, como podem ser manipuladas) é também a pessoa com a autodisciplina necessária e habilidade social para praticar o *Dharma* (*idem*). Mas, Vatsyayana discorda quando, de acordo com o *Arthashastra*, o mesmo diz que “o domínio dos sentidos resulta da formação dos sistemas de conhecimento e deve ser realizado desistindo do desejo, raiva, ganância, orgulho, presunção e excitação... Este compromisso resume-se ao domínio dos sentidos” (*ibidem*, p.44). A necessidade de controlo dos sentidos é aplicada de formas distintas nos dois textos; o *Arthashastra* é bastante mais rígido neste ponto.

No que diz respeito às relações sexuais entre dois indivíduos, o *Arthashastra* vê o sexo apenas como pano de fundo para o poder político, enquanto que, no *Kamasutra*, o poder político está apenas em segundo plano, numa narrativa que dá primazia, não só, ao prazer sexual mas ao prazer em geral. No entanto, a política está presente no *Kamasutra*, existindo uma espécie de politização do sexo por influência do *Arthashastra*. Existem, no *Kamasutra*, várias passagens reveladoras do abuso de poder do homem face a vontade da mulher que, no fundo, são o reflexo de uma sociedade em que a cultura política de espionagem e violência está intimamente ligada ao sexo, por sua vez, praticadas no *Arthashastra*; tendo este por base, o *Kamasutra* adopta grande parte desses elementos e acaba compactuando, muitas vezes, com a hegemonia do poder político na cultura indiana.

1.1.3 *Ars Erotica*: a supremacia do prazer

O *Kamasutra* é um manual da celebração desinibida da sensualidade, do amor e consequentemente do prazer (sexual e erótico). O prazer é soberano, ou pelo menos, esse foi o principal intuito de Vatsyayana, ao compor este texto; o prazer como um dos sistemas reguladores da vida quotidiana. Um pouco por toda a parte, “o prazer e o pensamento são vistos em termos adversos, onde o prazer significa a falta de pensamento” (GAUTAM, 2016, p.20), mas o *Kamasutra* esforçou-se por apresentar “um paradoxo aos seus leitores: foi um texto sobre o prazer sexual-erótico que também reivindicava o status do pensamento. (...) Foi a noção de prazer que abriu o horizonte da inteligibilidade, na qual, as práticas sexual-eróticas chegaram a adquirir um discurso na Índia antiga” (*idem*, p.21).

Posto isto, surge a necessidade de distinguir conceitos como *Ars Erotica* e *Scientia Sexualis*, no fundo, a noção de prazer e as noções de verdade e identidade, respectivamente. Segundo Felipe Salvador Weissheimer, no seu artigo *Ars Erotica x Scientia Sexualis: Conceitos para o estudo das práticas eróticas e sexuais orientais (Kama-sutras)* (2012), no Ocidente, “ao longo dos séculos, as práticas sexuais tornaram-se objecto de controlo e regulação por parte dos ‘aparelhos de reclusão’ (escolas, hospitais, igrejas, etc.) [...] e observou-se o surgimento das intervenções e a produção de uma ‘verdade sobre o sexo’” (WEISSHEIMER, 2012, s/p). O sexo tornou-se, em parte, objecto científico, principalmente com o desenvolvimento das ciências médicas e, consequentemente, restringiu-se “a um poder-saber científico, denominado, sexualidade” (*idem*). Apenas a civilização ocidental pratica uma *Scientia Sexualis* (ciência sexual) e no Oriente, em contrapartida, foi-se desenvolvendo o conceito de *Ars Erotica*, onde, de acordo com o que Foucault refere no seu livro *The History of Sexuality* (1978):

“A verdade [sobre o sexo] é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma” (FOUCAULT, cited in WEISSHEIMER, 2012, s/p).

Conclui-se que, na prática da *Ars Erotica*, não existem quaisquer ferramentas de repressão ou opressão, muito menos, atitudes de permissão ou proibição que condicionem as práticas sexuais. Isto não implica, no entanto, que o Oriente não tenha conhecido processos de regulação para as mesmas (WEISSHEIMER, 2012, s/p). Embora o conceito de *Ars Erotica* seja empregue por Foucault vários anos após, e não esteja directamente associado ao *Kamasutra*, define o estatuto que Vatsyayana pretende atribuir ao prazer sexual; o prazer soberano, o prazer não subordinado a qualquer influência política, económica ou religiosa. O prazer é o resultado de um processo e construção cultural, não obstante do pensamento.

"Longe de se opor ao pensamento, o prazer, no discurso de *Ars Erotica*, é a condição do pensamento; é o prazer que abre o horizonte da inteligibilidade em que o pensamento surge. [...] O prazer é, portanto, o mestre ao qual a verdade e o conhecimento devem servir e obedecer. Assim, em *ars erotica*, a noção de verdade se encontra subordinada à do prazer, uma situação exactamente inversa de *scientia sexualis*, na qual a verdade é a categoria soberana. [...] o prazer] não é julgado por uma verdade externa” (GAUTAM, 2016, p.25).

A par com a questão da verdade, o prazer também não deve estar subordinado à identidade, a um “eu”. A necessidade do prazer como evento e experiência da não subjectivação, o evento de perda do sentido do “eu”, é no fundo, a supremacia do prazer face à identidade. A identidade deve começar e acabar no prazer, deve servi-lo; não existe uma regra ética universal a ser descoberta, mas algo passível de ser inventado e construído na demanda do prazer. A ideia de estatuto social deve, desde o início, ficar de parte, “não é a alma ou o ‘eu’ que tem de ser libertado do corpo — é o corpo que tem de ser libertado da alma” (*idem*, p.29). No contexto do *Kamasutra*, a *Ars Erotica* foi uma estratégia encontrada, que partiu da necessidade de um discurso próprio, capaz de superar a subordinação do sexo e do prazer sexual à lei brâmane, baseada no patriarcado e na identidade de castas, o “eu” que, aqui, se refere várias vezes. “Para Foucault, era como se o prazer constituísse um espaço semelhante ao do teatro, um palco no qual cada um se pudesse criar e retirar como uma personagem” (*ibidem*, p.28). É neste ponto que Foucault e o *Kamasutra* se cruzam; no campo da representação e do teatro, que estão na origem do texto; onde o mesmo encontra o seu próprio discurso para o prazer sexual-erótico, como irá ser explicado no subcapítulo seguinte.

1.2 A mulher e o *Kamasutra*

O *Kamasutra* também é um livro direccionado à mulher; foi escrito para ser usado tanto por eles como por elas, e teve tanta utilidade e tanto para oferecer às mulheres da Índia antiga como tem para as mulheres na contemporaneidade. Partes do texto, sobre como poderá uma virgem obter um marido ou a descrição da prática quotidiana de uma *Cortesã* (figura feminina principal do livro), capítulo 3 e 6, respectivamente, provam que o mesmo foi trabalhado e construído também para as servir.

“A presença do *Kamasutra*, na Índia antiga, não significa que [a mesma] fosse uma cultura na qual o prazer governasse como princípio soberano na completa ausência dos discursos e relações de poder” (GAUTAM, 2016, p. 50). Precisamente por esta razão, é que houve a necessidade de um discurso sobre *Ars Erotica*; porque a realidade, é que as relações eróticas ou amorosas, como o casamento, foram sendo, progressivamente, transformadas em relações de poder ao invés de prazer e de amor.

A origem de um novo discurso relativo ao poder patriarcal, foi-se enraizando na cultura indiana, não através da coerção ou da violência, mas de uma construção discursiva relativa à figura da esposa, que procurou subordinar a mulher ao homem. O *Kamasutra* surgiu como resposta à filosofia empregue pelo *Dharma* que retirou voz à mulher; no fundo, ele traduz-se na “força de combate à cultura prevalente da violência sexual” (DONIGER, 2015, p.69).

1.2.1 O prazer, a mulher e o patriarcado

O prazer sexual-erótico (*Kama*) é, para o *Kamasutra*, enquanto discurso da *Ars Erotica*, a categoria soberana e domínio principal; a sua autonomia legislativa, em relação a todos os outros domínios, é o principal objectivo do texto. O significado de *Kama*, na obra, “tem quatro significados distintos, mas intimamente relacionados: prazer sexual e erótico, desejo de prazer e amor” (GAUTAM, 2016, p.52). Existe uma rotina sexual descrita no *Kamasutra*, chamada de “moon gazing”, que convida os casais apaixonados a vislumbrar o céu estrelado e a trocar pareceres sobre as várias constelações. Tal prática não envolve qualquer acto sexual, mas, como descrito pelo autor, envolve o “prazer supremo”, consequência do amor que envolve o casal. Logo, *Kama* (prazer sexual e erótico) é indistinguível de amor, assim como de desejo; desejo, amor e prazer são termos que não existem, isoladamente, no texto.

Quando falamos de prazer, falamos de uma capacidade exclusiva do ser humano. É isso que nos distingue do resto dos seres vivos; ao contrário dos seres humanos, os animais acasalam, somente, em determinados períodos (nas épocas de acasalamento), conduzidos apenas pela necessidade de reprodução da espécie, uma necessidade puramente biológica. Por outras palavras, ao contrário do resto dos animais, o prazer sexual excede, para o homem, “a necessidade e a lógica da reprodução biológica” (*idem*, p.56). O homem persegue o prazer de forma pensada e consciente, isto é, discursivamente; sendo o prazer sexual um fenómeno discursivo, pertence exclusivamente ao domínio humano, visto que, os animais não possuem intelecto.

De acordo com o *Kamasutra*, outra grande diferença entre os seres humanos e os animais é que, ao contrário das fêmeas no mundo animal (desnudadas; o que quer dizer livres e sem restrições), as fêmeas entre os seres humanos, estão escondidas e veladas, referindo-se, no fundo, à sua falta de liberdade. Esta falta de liberdade, foi parte de um processo social e cultural, sofrido na Índia ao longo dos tempos. Mas a realidade nem sempre foi esta, como é explicado no *Mahabharata*, um dos dois grandes épicos da cultura indiana antiga:

“aqueles tempos antigos eram favoráveis às mulheres, o que significa que eram livres e não precisavam de viver subordinadas ao homem. [...a mulher] não estava ligada ao seu marido, nem confinada à casa, como se veio a tornar mais tarde. [...] a relação marido-esposa não se baseava na monogamia e na lei da fidelidade [...] [naquela altura] o prazer era o princípio e a lei soberana, numa sociedade onde o poder estava ausente” (GAUTAM, 2016, pp. 60-61).

Foi o terceiro elemento da família, o filho, que deu origem à ruptura de uma sociedade marcada pelo não patriarcado, ancorada na soberania do prazer sem identidade, na qual a mulher era livre. De acordo com algumas passagens históricas do *Mahabharata*, a subjugação do homem, da mulher e do prazer à lei Brâmane, teve a sua origem

numa história que remonta a Svetaketu, o filho do sábio Uddalaka, que se sentia indignado por seu pai consentir a conduta adúltera da sua mãe; pelas relações que mantinha fora do matrimónio. Facto que, na visão do *Dharmashastra*, põe em causa a identidade do filho, não podendo este, identificar com clareza quais os seus progenitores.

De acordo com a visão que nos é dada pelo *Dharmashastra*, na qual a família é representada como um mecanismo para o homem produzir e reproduzir-se como identidade, uma vez comprometida a identidade do filho, também a figura paterna (o pai) sairá prejudicada. Por outras palavras, juntos, o pai e o filho constituem uma única identidade; ele é o segundo nascimento ou renascimento do pai, pelo que, se a identidade de um não existir, a do outro também não. Posto isto, a mulher (esposa), visada pelo *Dharmashastra*, não possuindo uma identidade independente da do seu marido; o ser da mulher perde-se no ser do homem.

"A esposa é apenas um meio, um momento na produção e reprodução do próprio marido como identidade. Foi essa construção social de identidade incorporada no discurso do dharma e as instituições sociais de família e casta que, de acordo com o Mahabharata, roubaram à mulher a sua liberdade. [...] foi reduzida a nada mais do que um meio, um instrumento, de reprodução da identidade da família e do patriarcado" (*idem*, p.68).

Desta forma, dá-se início a uma cultura indiana baseada na monogamia e na subjugação do prazer como fenómeno da subordinação da mulher ao homem que, neste ponto, passa a ser vista, essencialmente, como uma forma de intervenção estratégica, de modo a garantir o objectivo de uma sociedade patriarcal, baseada em castas. Neste sentido, é dever do homem manter a sua esposa sob o seu controlo, sendo que, a mulher, naturalmente propensa ao prazer sensual, não possui a capacidade para controlar os seus sentidos, como referido no *Dharmashastra*. Mas mais do que uma questão de controlo (por parte do marido), deve tratar-se de "autocontrolo" (por parte da mulher): a esposa precisava de aprender a guardar-se a si própria (não podendo ser controlada pelo marido 24 horas por dia), e para tal, nada melhor do que atribuir-lhe o "poder" e o "controlo" sob a casa. E o que pode parecer, à primeira vista, "um acto de capacitação, é, no entanto, uma estratégia para manter a esposa dentro da casa e confiná-la a uma vida doméstica" (*ibidem*, p.73). Dar-lhe o poder sob as tarefas domésticas foi dar-lhe a falsa ilusão de liberdade e de controlo sobre si mesma; esta era a liberdade do súbdito, não a do soberano.

A construção idílica de um céu e o desejo induzido no subconsciente da mulher por um "lugar" no mesmo, funcionou como substituto de um outro objecto indesejável — o do desejo (o desejo de prazer sensual e sexual) — demoven-

do-as de se envolverem em actividades não prescritas no discurso de *Dharma*. De modo a não interferir na identidade do filho e do marido, foi a identidade da esposa que ficou comprometida; a mulher ficou reduzida a um corpo sem um “eu”, sem vontade própria, marcado pela ausência do desejo e do prazer. O domínio sobre os seus próprios sentidos passou a ser indistinguível da sua submissão (vassalagem) ao marido, conferindo-lhe o papel de serva.

1.2.2 A *Cortesã* e o nascimento de *Ars Erotica*

Tal como referido anteriormente, o *Kamasutra* surge na tentativa de fazer frente ao discurso hegemónico do *Dharma* enquanto discurso do poder, dando primazia a um novo discurso que privilegia o prazer sexual-erótico como categoria soberana. Na busca por uma figura que materializasse este novo discurso, surge a *Cortesã*, com a sua génese nos contos populares da cultura ancestral indiana. Através dela, o conceito de *Ars Erotica* adquiriu o estatuto de domínio autónomo e de um novo género de conhecimento, até então, não reconhecido como tal. No *Kamasutra*, a *Cortesã* foi a figura soberana do prazer e nela, questões relativas ao prazer, à verdade e à identidade, teceram uma teia complexa, tornando possível que o discurso, a prática, o pensamento e o conceito de *Ars Erotica* se encontrassem numa só personagem; localiza-se exteriormente ao círculo da identidade patriarcal e de castas. Precisamente como o rei desempenha o papel principal no domínio da política, a *Cortesã* é a figura que detém o domínio do erotismo — ela é a excepção e é soberana (GAUTAM, 2016, pp. 87-88).

Estima-se que a figura da *Cortesã* tenha surgido no período védico (1500 - 900 a.C.); e adjacente a esta figura, o começo de uma nova profissão que teve o seu início enquanto uma nova forma de instituição social, no século sétimo e sexto a.C. A rápida urbanização sentida na Índia, reflexo de uma necessidade crescente por grandes e prósperas cidades, assim como o advento de uma economia em crescimento e de abundância, baseada em grandes trocas monetárias, marcaram este período. Aos poucos, foram-se tornando figuras familiares na vida quotidiana das cidades; muitas tornavam-se figuras de relevo, conhecidas pelas suas doações a mosteiros Budistas e mencionadas por outras obras públicas de caridade, como participações recorrentes na construção de edifícios, templos e pensões.

Existiam duas determinações distintas para as *Cortesãs*, como que, dois títulos que lhes conferia diferentes níveis de reconhecimento; o termo *Vesya* era aplicado de forma a abranger todas as categorias de *Cortesãs*, mas só às que mais se destacavam, lhes era atribuído o título de *Ganika*, como forma de mérito social, alcançado através do seu trabalho árduo nas sessenta e quatro artes e ofícios, referidas no *Kamasutra*, como a dança, a música, o teatro

e a pintura (entre outras). Elas tiveram, possivelmente, um papel tão importante no desenvolvimento e crescimento da arte, como qualquer outra figura histórica da história indiana. Neste parâmetro, o *Kamasutra* deixou-nos um retrato vigoroso da *Ganika*, no capítulo seis, referente, unicamente, às *Cortesãs*:

“Uma cortesã versada [nas 64 artes mencionadas pelo Kamasutra] e também dotada de boas qualidades e beleza, adquire o título de ganika e tem direito a um lugar nos fóruns públicos. [A cortesã] é sempre respeitada pelo rei e admirada por homens com boas qualidades; abordada e solicitada [por todos] também ela se torna um exemplo a seguir” (VATSYAYANA cited in GAUTAM, 2016, p.92).

O facto de a *Cortesã* ser referida pelo *Kamasutra* como um “exemplo a seguir”, não se deve, unicamente, ao facto das relações sexuais que protagoniza, mas também por ser nela que o erotismo adquire continuidade para o campo das artes. Ao fundamentar a autonomia discursiva da noção de prazer nesta figura, Vatsyayana, sabia qual a importância da mesma, o seu simbolismo histórico enquanto ícone cultural, agregado ao mundo das artes e da estética, a imagem e o reflexo da grandeza da cidade.

No *Kamasutra* existe uma associação ao teatro, embora que indirectamente problematizada ou, talvez, pouco assumida, reflectindo-se no uso de alguns termos como *Nayaka* (protagonista masculino) e *Nayika* (protagonista feminina), referentes a uma peça de teatro. Os termos são aplicados para caracterizar a figura masculina e a feminina quando numa relação sexual-erótica que tem como princípio soberano, o prazer, sem qualquer interferência do discurso do *Dharmashastra* (lei brâmane). Esta analogia entre o *Kamasutra* e o teatro sugere a ausência de uma identidade ou de um “eu”; consiste, precisamente, na necessidade de criação ou construção de uma nova identidade, um novo papel que não o de nós mesmos. Só desta forma, o domínio erótico se consegue estabelecer fora dos limites do domínio da política e das imposições sociais que obrigam à existência de uma identidade. “A própria vida transformou-se num teatro. O teatro, por outras palavras, tornou-se no modo de ser da cortesã [o seu código de conduta]. [...] O código de conduta da cortesã estava ancorado na sua liberdade enquanto mulher e a primazia do prazer sobre a verdade e o eu” (GAUTAM, 2016, pp.105-106).

1.2.3 Paralelismo com a actualidade

A liberdade sexual da mulher foi fortemente limitada, por influência de textos como o *Arthashastra* e o *Dharmashastra*; em contraposição, o *Kamasutra* veio abrir novos e amplos horizontes ao mundo feminino. O seu contributo foi tão relevante na altura como o é agora, devolvendo à mulher parte da sua liberdade, perdida até então. Questões como a gestão doméstica e o livre acesso aos respectivos fundos, o divórcio e o casamento da viúva ou da mulher divorciada, tornaram-se, no *Kamasutra*, parte dos seus direitos.

No que diz respeito à sua sexualidade, um dos pontos mais relevantes ou mais *avant-garde* do *Kamasutra*, é a referência ao orgasmo feminino e todo o discurso construído à volta do mesmo. Vatsyayana explica, por exemplo, como reconhecer quando uma mulher atinge o clímax:

“Os sinais de que uma mulher está a atingir o clímax são os membros relaxados, os olhos fechados, a perda de toda a sensação de vergonha, e leva-o mais profundo e mais profundo dentro dela. As suas mãos falham, transpira, morde, não o deixa levantar-se, pontapeia-o e continuar a mover-se sobre o homem, mesmo depois de ter acabado de fazer amor” (VATSYAYANA, *cited in* DONIGER, 2015, p.71).

Vatsyana refere, ainda, que as mulheres possuem órgãos sexuais, que devem ser estimulados, da mesma maneira que o homem. A mulher emite sémen ao conceber uma criança, o que reforça a ideia de que o seu papel é tão importante quanto o do homem, no momento da sua concepção. Mais do que isso, elimina a possibilidade de a mulher ter relações sexuais com o único propósito da procriação (visão ocidental até há relativamente pouco tempo); “uma das coisas que tornam o sexo para o ser humano diferente do sexo para os animais (...) é o facto de que as mulheres, ser humano, ao contrário dos animais, têm relações sexuais mesmo quando não estão no seu período fértil” (DONIGER, 2015, p.72). Também já constava, no texto, a existência do *ponto-g*, termo que permaneceu em segredo na Europa por vários séculos até há relativamente pouco tempo e agora tão recorrentemente falado, identificado como o momento em que a mulher revira os olhos ao sentir pressão em determinados pontos do seu corpo (*idem*, p.71).

Segundo as palavras do autor, quando uma mulher não se sente satisfeita com o seu companheiro, tem sempre a possibilidade de o deixar por outro, rejeitando, assim, a linha do pensamento patriarcal tradicional, seguida pela maioria dos textos sânscritos. Um homem que seja “incapaz de satisfazer uma mulher com uma energia sexual feroz, deve recorrer a dispositivos” (VATSYAYANA, *cited in* DONIGER, 2015, p.94); quando as posições sexuais descritas por Vat-

syayana não são suficientes na busca pelo prazer, existem uma série de métodos para aumentar o pénis, o uso de dildos, drogas, procedimentos cirúrgicos e outro tipo de ferramentas sexuais usualmente usadas entre as mulheres, no harém.

Estas passagens, não só comprovam que o *Kamasutra* foi um texto à frente do seu tempo, como ainda o é nos dias que correm. As semelhanças entre as matérias vinculadas ao *Kamasutra* e as respectivas ao contexto actual (pelo menos, o Europeu) são muitas. Há 2000 anos atrás, Vatsyayana atribuiu direitos às mulheres e ofereceu-lhes ferramentas para a sua prática quotidiana, só recentemente implementadas no século XXI. Vatsyayana adquire o estatuto de um verdadeiro defensor das mulheres ao devolver-lhes a sua liberdade, sexual mas não só, e a sua voz activa na sociedade, mas mais do que isso, ao restituir-lhes o poder de decisão e o livre-arbítrio.

1.3 Inversões de género e *third nature*

Para além de uma visão, surpreendentemente, actual acerca do papel e do valor da mulher no seio da cultura indiana, o *Kamasutra*, traz também consigo uma abordagem moderna sobre a questão de género e uma visão mais complexa das relações homossexuais. O termo sânscrito que melhor traduz a nossa concepção de género é *tejas*, designadamente, luz e calor ou então *aquilo em que alguém brilha*, o seu *talento natural*.

O estereótipo, presente no texto, consiste na representação e descrição da mulher enquanto um ser conversador, gracioso, emocional, delicado, tímido, inocente e frágil e na sua natureza, sexualmente, passiva. “De acordo com a sua natureza física, o homem é o agente activo e a jovem é o locus passivo. O homem é despertado pelo pensamento, ‘Eu conduzo-a’, a jovem pelo pensamento, ‘Eu estou a ser conduzida por ele’” (*idem*, p.78). Contudo, Vatsyayana, não deixa de frisar que, muitas das vezes, estes papéis invertem-se (existe uma mudança de “talentos naturais”); “[por vezes] ela assume uma natureza masculina, perde a sua modéstia natural” (DONIGER, 2015, p.80). Este fenómeno dá-se no momento da libertação do “eu”, do próprio corpo e do corpo do parceiro (a ruptura do género e do estereótipo), proporcionados, essencialmente, quando a paixão e amor estão presentes.

Outro dos tópicos que merece atenção e análise, são as relações protagonizadas entre dois homens, significativamente, silenciadas pelo hinduísmo clássico, ignoradas e estigmatizadas pelo *Dharmashastra*, alvo de fortes punições e violentos actos de homofobia. A união homossexual era vista como a combinação entre o pior dos dois mundos, a esterilidade e a luxúria. Neste sentido, surge o termo em sânscrito *kliba*, que acarreta uma gama diversificada de

significados, usado pelos hindus para descrever um homem que não correspondia ao estereótipo, um homem disfuncional (estéril, impotente, com o órgão sexual defeituoso, castrado, travesti, que praticasse sexo oral com outro homem, que tinha relações por via anal, um hermafrodita ou, finalmente, um homem que produzisse apenas crianças do sexo feminino) (*idem*). No entanto, o *Kamasutra* afasta-se desta visão dármica da homossexualidade, e ao invés do termo pejorativo *kliba*, prefere usar a expressão *third nature* (*tri-tiya prakriti*) ou *terceira sexualidade*:

“Existem dois tipos de *third nature*, sob a forma de uma mulher e na forma de um homem. A pessoa na forma de mulher, imita a maneira como a mesma se veste, a sua alegria, graciosidade, emoções, delicadeza, timidez, inocência, fragilidade [...]. O acto que [geralmente] é feito nos órgãos sexuais, é feito na sua boca, ao qual chamam de ‘sexo oral’. Ela obtém sua excitação sexual e erótica, assim como a sua auto-subsistência, vivendo como uma cortesã” (VATSYAYANA, cited in DONIGER, 2015, p.82).

Quanto à pessoa sob a forma de homem, existe apenas uma passagem específica que descreve a estimulação oral do seu órgão sexual, mas nenhuma passagem sobre como esta se comporta ou manifesta. O facto de, no texto, o pronome “ela” ser usado tanto quando se refere ao sexo masculino como ao feminino, das pessoas que pertencem à *third nature*, deve-se apenas à natureza etimológica feminina do termo em sânscrito.

No caso das relações sexuais protagonizadas entre duas mulheres, Vatsyayana faz, apenas, uma breve referência ao uso de objectos sexuais como dildos, bulbos, raízes ou frutos que possuam a forma do órgão sexual masculino; no entanto, a envolvimento entre duas mulheres, deve acontecer apenas na ausência de homens, e não pelas mesmas razões pessoais que levariam uma pessoa da *third nature* a fazer essa escolha.

“Apesar do cuidado com que o texto aborda o tema da homossexualidade, e ainda mais cuidadosamente, a bissexualidade, é possível para nós, enquanto leitores, escavar múltiplas sexualidades alternativas, latentes nos limites um pouco confusos, do texto, entre a homossexualidade e a heterossexualidade. Este tipo de leitura sugere várias maneiras, nas quais, o *Kamasutra* reivindica implicitamente a totalidade sexual — tudo o que alguém poderia pedir saber sobre o sexo — pode estar aberta a uma visão do universo infinito das questões sobre género” (DONIGER, 2015, p.88).

1.4 O contexto actual e o contributo do *Kamasutra*

As ideias presentes no *Kamasutra* sobre as demais questões de género e sexualidade, desde a liberdade sexual da mulher, às relações homossexuais, fortemente presentes na actualidade; assim como os estereótipos, subtilmente delineados, sobre a natureza feminina e masculina, acarretam consigo uma forte responsabilidade na educação das mulheres daquele e do nosso tempo. No entanto, embora o *Kamasutra* tenha sido uma obra vanguardista, não só para as mulheres, mas também para pessoas limítrofes — pela abertura que gerou na literatura indiana subsequente, assim como na vida judicial e social em geral — textos como o *Dharmashasta*, mantiveram o seu domínio sobre a sociedade hindu, deixando marcas profundas na aceitação da mulher e do erotismo.

Uma fiscalização moral, intensiva e, por vezes violenta, toma conta da Índia dos dias de hoje. E, embora a herança artística deixada pelos antepassados hindu seja rica em matéria erótica, como é o caso dos templos Khajuraho (construídos entre 900 e 1100 d.C.) e as suas famosas esculturas eróticas de ninfas voluptuosas em poses sugestivas (que continuam a espantar e encantar os visitantes que por lá passam), é a repressão sexual que opera na Índia actual. Pequenos mas ruidosos grupos políticos e religiosos opõem-se, agora, não só a obras de arte (pinturas, livros, filmes) que explorem os mais variados aspectos da sexualidade, mas a qualquer manifestação pública de desejo ou amor. Um dos mais recentes incidentes que comprova a extrema falta de tolerância por parte destes grupos, ocorreu em 2007, quando uma estudante universitária, ao expôr uma pintura de Cristo crucificado com os seus genitais visíveis e outra com uma mulher despida, acabou por ser espancada e, a sua exposição, alvo de protestos e vandalismo. Actos como este, reflectem a falta de liberdade de expressão que se faz sentir na Índia actual; num país onde as manifestações e campanhas contra artistas e escritores, que se expressam através do diálogo, aberto e franco, sobre a sexualidade, aumentaram exponencialmente nos últimos tempos (DONIGER, 2015, pp.113-115).

Um dos aspectos mais alarmantes, como referido por Luiza Antunes, no seu artigo *Como é a vida das mulheres na Índia* (2012), é o infanticídio feminino. Nos últimos 20 anos, a Índia matou mais de 10 milhões de bebés do sexo feminino; e um dos seus estados, nomeadamente Punjab, tem a maior taxa de nascimento de homens versus mulheres, superando as famosas taxas chinesas. Segundo o jornal *The Times of India*, para cada 1000 meninos, cerca de 70 meninas com idade inferior a seis anos, são mortas. Nas zonas mais ricas e com índices mais elevados de alfabetização, esta diferença de nascimentos, é ainda maior (ANTUNES, 2012, s/p).

De acordo com Priya Esselborn e Hajo Felteno no seu artigo *Casos de violência revelam vulnerabilidade das mulheres na Índia* (2014):

”Apesar dos avanços sociais e económicos alcançados pelo país nos últimos anos, a cultura de repressão e desvalorização da mulher ainda persiste [...] A discriminação contra as mulheres começa cedo. Estudos mostram que as mães amamentam os meninos por mais tempo do que as meninas. Em famílias com muitos filhos, o investimento na educação das meninas é quase sempre desfavorecido em relação aos meninos” (ESSELBORN; FELTEN, 2014, s/p).

As mulheres são criadas com o intuito de se casarem e a ficarem isoladas em casa, de modo a melhor se preservarem; e casar, significa ter um casamento arranjado pelas famílias (ANTUNES, 2012, s/p). Casos de violações e agressões por parte dos homens e maridos, respectivamente, são frequentes e alvo de preocupação por parte dos governantes. A investigadora Renate Syed explica que “a mulher sempre foi considerada propriedade do homem. [...] Nós ainda encontramos, na Índia, mulheres proibidas de construir sua própria identidade. Elas são vistas apenas como filha ou esposa de um homem” (SYED cited in ESSELBORN; FELTEN, 2014, s/p).

Para os indianos, o problema não reside no porquê de a Índia ter perdido a sua apreciação pelo erotismo (que está na sua base cultural); mas sim, na manutenção da ideia de que o hinduísmo esteve sempre assente no espírito de pureza e anti-erotismo, o que não corresponde, de todo, à realidade (DONIGER, 2015, p.115). No artigo de Ana Gabriela Rojas, *Como o sexo se tornou tabu na Índia, o país do Kama Sutra e dos templos eróticos* (2017), Saleem Kidwai, especialista em história medieval, refere que “o hinduísmo é tradicionalmente aberto, mas alguns setores políticos de direita têm uma visão menos tolerante à sexualidade” (KIDWAI cited in ROJAS, 2017). De acordo com a visão de Mulchandani, “apesar da celebração da sexualidade ser parte da cultura indiana, ela acabou por ser mais apreciada na esfera privada” (ROJAS, 2017, s/p). É necessária uma reforma cultural, de modo a ultrapassar as barreiras da não aceitação, e neste sentido, a possibilidade de o *Kamasutra* voltar a ser útil no seu país de origem.

O *Kamasutra* derrubou várias barreiras, considerando a forma como Vatsyayana desafiou as leis básicas do *Dharma* sobre a fertilidade, limitando e confinando a mulher apenas à procriação, anulando a sua liberdade sexual baseada na não experiência do prazer. Doniger relembra-nos “o quanto importante seria tentar lembrar os leitores indianos contemporâneos de que o *Kamasutra* foi um motivo de orgulho nacional, não de vergonha; que foi um livro grandioso e sábio, e não um livro obscuro” (DONIGER, 2015, p.11), e chama-nos à atenção para as várias maneiras como o *Kamasutra* desafiou

e continua a desafiar as convenções do seu tempo (e, muitas vezes, as nossas). O *Kamasutra* continua a ser pouco discutido na Índia, por qualquer pessoa que o tenha lido, e talvez seja esse o problema, ou o ponto de partida para a criação de novos horizontes culturais. "Não há nada, remotamente, como ele, mesmo nos dias de hoje, e para o seu tempo, foi surpreendentemente sofisticado. No entanto, é ignorado como parte de um trabalho sério, no seu próprio país de origem" (*idem*).

CAPÍTULO 2

A TRADUÇÃO VISUAL DE UM TEXTO

2.1 O mundo através das imagens

Segundo John Berger, no seu livro *Ways of Seeing* (1972), a visão surge anteriormente às palavras, pelo que, desde o início da nossa existência, olhar e reconhecer são acções que se manifestam antes de conseguirmos sequer proferir as primeiras palavras. Ao longo da nossa vida, a forma como vemos as coisas vai definindo o nosso lugar no mundo; a forma como vemos o mundo é afectada pelo que sabemos e por aquilo em que acreditamos e, consequentemente, esta relação entre aquilo que vemos e o que sabemos, nunca está definitivamente estabelecida (BERGER, 1972, pp.7-8).

Nunca olhamos apenas para a coisa em si, mas sim para a relação entre o que define essa coisa e a sua relação com a ideia de nós mesmos. Quando um ilustrador desenha sobre o papel, é não só a forma como ele intelectualiza o mundo que o rodeia, mas também a reflexão do nosso próprio entendimento face ao que vemos. O diálogo é, precisamente, na grande maioria das vezes, uma tentativa de verbalizar essa particularidade — “uma tentativa de explicar como, metaforicamente ou literalmente, ‘eu vejo as coisas’ e uma tentativa de descobrir como ‘ele vê as coisas’” (*idem*, p.9). As imagens, por sua vez, eternizam a aparência de coisas ausentes, podendo, e muito bem, ser consideradas a maior relíquia e testemunho directo daquilo que, em determinado tempo da história, constituiu a realidade de outras pessoas; neste sentido, as imagens podem ser consideradas mais precisas e ricas do que a própria literatura.

O aparecimento das câmaras fotográficas alterou o valor atemporal das imagens. A passagem do tempo deixa de ser inseparável da experiência visual. Antes, o que se via dependia do onde se estava e quando; e isto reflectiu-se imediatamente na pintura. Para os impressionistas, o visível, tornou-se fugidio, transeunte, reflectindo-se, precisamente, na forma como estes pintavam e representavam aquilo que viam. Para os cubistas, o visível deixou de ser a representação de um único ponto de vista, mas a totalidade de possíveis visões tomadas por vários pontos situados ao redor do objecto, ou pessoa, a ser representado.

“A singularidade de cada pintura fazia parte da singularidade do lugar onde [a mesma] residia. Por vezes a pintura era transportável. Mas nunca poderia ser avistada em dois lugares ao mesmo tempo. Quando a câmara reproduz uma pintura, destrói a singularidade da sua imagem. Como resultado, o seu significado altera-se. [...] multiplica-se e fragmenta-se em vários significados” (*ibidem*, p.19).

Devido à nova possibilidade de uma infinidade de reproduções da mesma obra, o seu valor reside, agora, apenas na sua raridade; este valor, por sua vez, consiste não no significado original da obra mas no preço que lhe é atribuído pelo mercado. Cada imagem reproduzida passou a ser parte de um argumento que tem pouco ou nada a ver com o significado independente original da obra; usadas, actualmente, em qualquer tipo de media, para qualquer tipo de fim ou propósito, as imagens perdem parte ou todo o seu valor de significado original. Com isto, a arte passa a ser do domínio comercial e político, obedecendo unicamente a questões de direitos autorais sobre a reprodução, à propriedade das imprensas de arte e aos seus editores, à política total de galerias de arte pública e museus.

O século XXI é marcado pela quantidade avassaladora de imagens que invadem o nosso quotidiano, mais do que alguma outra vez na história. A sua influência dita uma nova cultura e consequentemente novos hábitos de ser, estar e de convivência. Ideia que ecoa no pensamento de Vilém Flusser, presente na Tese de Doutoramento de Joana Maria Ferreira Pacheco Quental, *A ilustração enquanto processo e pensamento: autoria e interpretação* (2009), quando o mesmo nos diz:

“As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entropõem-se entre o mundo e o homem. O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passaram a ser biombos” (FLUSSER, *cited in* QUENTAL, 2009, p.284).

Actualmente, o homem abdica de experimentar e viver o mundo directamente e passa a vivê-lo, de forma simulada, a partir das imagens que chegam até si pelos vários media. Cria-se uma realidade manipulada por imagens, na qual temos pouco ou quase nenhum controlo sobre o que observamos diariamente; reflectindo-se numa falta de predisposição em interpretá-las em profundidade; ocupam um espaço mas não preenchem um lugar na mente do espectador contemporâneo (QUENTAL, 2009, p.284). Neste sentido, surge um outro problema relacionado com o valor de verdade destas imagens; o processo de intelectualização sobre as mesmas, por parte da população em geral, é tão reduzido, que raramente nos questionamos realmente sobre a sua origem e propósito. Para José Pedro Machado:

“Com as tecnologias digitais as imagens técnicas são cada vez mais hipóteses de corpos, de mundo e de vida inatingíveis e que por isso mesmo, criam em nós um desejo jamais compensado, porque se apresentam como demasiado verosímeis para as julgarmos forjadas, mas ostentam um mundo que não existe: ‘os homens já não decifram as imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de imagens’” (MACHADO, *cited in* QUENTAL, 2009, p.285).

2.2 A hermenêutica no campo visual

De acordo com o descrito por Isabel Calado, no seu livro *A Utilização Educativa das Imagens* (1994):

“É verdade que a palavra escrita impôs, desde que surgiu, a necessidade de uma alfabetização. Estranhamente, o mesmo não aconteceu relativamente à imagem material, cuja emergência é porém mais antiga que a da escrita... A ideia de que a compreensão das imagens é imediata é uma ilusão. Há um alfabeto e uma gramática visuais que é necessário aprender” (CALADO, 1994, p.21).

O texto e a imagem têm competências comunicativas diferentes, mas não distantes uma da outra. Fala-se muitas vezes numa divisão entre os dois paradigmas, mas o propósito desta investigação é, precisamente, salientar o contrário: de que existe uma aliança e complementaridade. De uma forma mais directa ou indirecta, quando falamos em imagem não podemos deixar de falar de texto, pois há toda uma narrativa e uma oralidade que a descreve ou acompanha.

Relativamente ao texto ou à palavra, escrita ou oral, a imagem também está presente, ou se bem que graficamente (pois um texto escrito pressupõe um alfabeto, que por sua vez acarreta uma existência física/ visual) ou mental. A questão, aqui, prende-se na génese de cada um; ambos pertencem a grupos e disciplinas muito diversificadas, com visões distantes sobre aquilo que cada uma descreve e sobre como essa descrição deve ser perseguida. Propõe-se que, para que a comparação entre ambos comece, se interprete os textos mais como imagens e/ ou as imagens mais como textos. “Veremos a imagem como linguagem rica, possuidora de vários códigos e, nesse sentido, também de uma dimensão textual [...] não isolaremos a imagem dos outros sistemas de representação, particularmente do verbal” (*idem*, p.20).

2.2.1 Multimodalidade e "multiplicação de significado"

Quando a combinação entre os diferentes modos de significação é feita sob as condições necessárias, a mensagem pode alcançar patamares mais elevados de comunicação e informação. Isto é, quando o texto é "multiplicado" por imagens "adequadas", o seu valor é maior do que quando o texto acontece isoladamente ou é simplesmente colocado ao lado de imagens. Segundo John Bateman, no seu livro *Text and Image* (2014), "as relações entre texto e imagem e o seu estudo, consequentemente, enquadram-se na área geral da multimodalidade — a investigação de diversos modos de expressão e suas combinações" (BATEMAN, 2014, p.6).

No entanto, para que esta "multiplicação" e construção de significado seja bem sucedida, é necessário o contacto entre algumas propriedades internas de ambos os sistemas de significação. São estas propriedades que necessitam de ser analisadas em profundidade, em prol de uma "multiplicação" de textos e imagens adequada; caso contrário teríamos apenas textos e imagens numa relação de proximidade, sem interacção e consequentemente sem "multiplicação" de significado.

A importância do estudo das relações texto-imagem reside no entendimento de que os dois sistemas de significação, embora partilhem algumas semelhanças, não se podem dizer equivalentes, isto porque se um texto e uma imagem significassem o mesmo, então a sua combinação não traria nada de novo e substancial. Bateman diz-nos que por vezes, é alegado que a palavra escrita foi vencida pela imagem, no entanto, a imagem raramente é usada sem que a palavra escrita esteja presente. "O que encontramos ao nosso redor é uma gama muito mais rica de combinações entre diversas formas de criar significados" (*idem*, p.11).

2.2.2 A distinção entre texto e imagem

A linguística vê o texto como um termo técnico que se aplica a toda e qualquer extensão de contexto e funcionamento da linguagem; tanto o texto escrito como o falado inserem-se nesta categoria. Mais do que uma função descritiva do mundo, a linguagem tem uma componente constitutiva individual e social. Ela é responsável pelos termos básicos e padrões organizacionais, de sentido do mundo e de si mesmos, dos membros de uma mesma cultura. Peter L. Berger e Thomas Luckmann, referidos por Bateman, confirmam:

“As nossas competências linguísticas constituem o motor básico da sociedade, o desenvolvimento de personalidades individuais dentro da sociedade e, nos casos mais extremos, a própria 'realidade' — constituída por vários 'discursos' que criam e mantêm significado para as sociedades e indivíduos que os utilizam” (BERGER; LUCKMANN *cited in* BATEMAN, 2014, p.13).

Neste sentido, quase tudo pode ser considerado um "texto"; uma cultura pode ser vista como um texto, assim como uma catedral, o nosso subconsciente, ou mesmo o desenvolvimento histórico de uma cidade ao longo do tempo.

Poderão, então, as imagens ser consideradas um “texto”? Será correcto afirmar que uma imagem pode ter uma “leitura”? Neste sentido, será fundamental perceber a noção de Literacia Visual, sobre a qual W.J.T. Mitchell, no livro *Visual Literacy* (2008) editado por James Elkins, nos diz que este é um conceito que se impõe “como noção fundamental no estudo da história da arte, iconologia e cultura visual. É uma metáfora forte e aparentemente inevitável, que compara a aquisição de competências, capacidade e perícia (níveis bastante distintos de mestria) do domínio da linguagem e da literatura. Ver sugere algo como ler” (MITCHELL, 2008, p.11).

A aptidão da leitura constitui, por si só, uma aptidão visual, isto é, o reconhecimento visual das diversas letras que compõem o alfabeto, por sua vez, parte do sistema de escrita — ideográfico ou pictográfico — tornando as exigências do sistema visual ainda mais complexas. Fazendo das palavras de Mitchell nossas, a imagem passa a ser uma linguagem porque, embora “universal” e “natural”, não é inata, não nasce no nosso organismo; ler uma imagem, significa compreender os códigos e signos que a apoiam, precisa de nos ser ensinada e posteriormente aprendida, exactamente o que acontece com um texto (para o compreender, necessitamos de saber o seu alfabeto).

De modo a perceber melhor esta questão, podemos considerar os conceitos de “competência visual” (à semelhança da competência de leitura) como uma condição básica necessária ao desenvolvimento intelectual do indivíduo, e a “alfabetização visual” um conhecimento mais detalhado de experiências e técnicas de modo a garantir uma competência mais especializada (*idem*, pp.13-14). No entanto, o conceito de Literacia Visual não estabelece uma igualdade entre texto e imagem; simplesmente, equipara-os como dois modos de linguagem que pressupõem alfabetos e aprendizagens, todavia, distintas.

Não podemos considerar que uma imagem e um texto sejam exactamente a mesma coisa; um texto compreende códigos específicos de interpretação e significação, convencionais e pré-estabelecidos (como o alfabeto), e a imagem, por sua vez, é “multifacetada e polivalente — concreta e abstracta, iróni-

ca e racionalizada, eficaz e mágica, estética e denotativa, funcional e incontrolável —, ela escapa-se às visões analíticas, às grelhas quantificadoras, à matematização” (CALADO, 1994, pp.19-20). A sua natureza não é determinada sob os mesmos pontos de vista lógicos e práticos das palavras ou do texto.

Linguisticamente, podemos questionar se uma palavra está ou não correctamente soletrada ou se se encaixa de maneira gramaticalmente correcta a outras palavras, formando uma frase que, conseqüentemente, seja capaz de produzir sentido. Visualmente, questionamos a cor, o posicionamento no seu suporte ou a força do traço usado na criação de linhas de um elemento visual. Enquanto que algumas das propriedades visuais de um artefacto são "reivindicadas" pelas exigências do modo semiótico da linguagem, há, evidentemente, muitas outras que não lhe pertencem e que são, muitas vezes, menos bem compreendidas. Os aspectos anteriores constituem a sua natureza "textual"; e os segundos, a sua natureza como "imagem", respectivamente. São estas propriedades o ponto chave na distinção entre texto e imagem (BATEMAN, 2014, pp.17-18). Desconsiderando a separação entre estes dois modos semióticos, estaríamos a discutir as relações texto-texto e não as relações texto-imagem.

2.2.3 Da linguística para o campo visual: noções de semiótica, retórica e pragmática

O estudo da imagem, segundo a perspectiva linguística, é importante na tentativa de compreender quais as associações entre signos é que podem ser estabelecidas na criação de novas significações. A construção de significado, agora mais do que nunca, está sujeita a uma análise mais detalhada do modo como as imagens são produzidas, o funcionamento dos elementos que a compõem, os seus canais de distribuição/disseminação e a sua recepção por parte do espectador, que resulta numa maior ou menor eficácia/ força de expressão visual, no fundo, o seu carácter persuasivo.

O entendimento de uma imagem, partindo da linguística, também está dependente da relação entre os vários interlocutores envolvidos na produção da mensagem visual e do contexto envolvente. Neste sentido, alguns princípios lógicos da linguística são transportáveis para o campo visual; existindo, do mesmo modo que no processo de aprendizagem de uma determinada língua, "operações de nível sintáctico que têm de ser aprendidas (que são socialmente condicionadas), para que se possam ler correctamente imagens com alguma complexidade" (CALADO, 1994, 42). No entanto, e porque os signos visuais são distintos dos verbais, é errado afirmar que o processo ocorre de maneira exactamente igual; a possibilidade reside na similitude da construção lógica de sentido. Como referido por Italo Calvino:

“Mesmo quando o movimento inicial é o da imaginação visual que faz funcionar a lógica intrínseca, mais tarde ou mais cedo ela vê-se presa em certas malhas onde o raciocínio e a expressão verbal também impõem a sua lógica. Contudo, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e por vezes chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiram resolver” (CALVINO *cited in* CALADO, 1990, s/p).

A semiologia linguística ou semiótica (a ciência que estuda os modos de produção, de funcionamento e de recepção dos diferentes sistemas de sinais de comunicação entre indivíduos ou colectivos) é um dos pontos de partida desta análise de construção de sentido das mensagens visuais. “Barthes sugeriu que seria necessário desenvolver ‘uma segunda linguística’, não preocupada com ‘palavras’ e ‘gramática’, mas com o discurso” (BATEMAN, 2014, p.32); o discurso, neste sentido, criado pela co-presença de signos textuais e visuais que originam a mensagem, o todo.

Roland Barthes foi importante na área da semiótica, concedendo-nos perspectivas significativas sobre o papel co-determinante entre texto e imagem na construção de significado. Como referido por Nicholas Mirzoeff, no seu livro *The Visual Culture Reader* (1998), numa primeira abordagem, Barthes divide “os signos em duas metades — o significante, aquilo que é visto, e o significado, aquilo que se quer dizer” (MIRZOEFF, 1998, p. 55). Posteriormente, Roland Barthes, reflecte sobre o caso da fotografia usada em contexto publicitário, defendendo a existência de três tipos de mensagens; “uma mensagem linguística, uma mensagem icónica codificada e uma mensagem icónica não codificada...” (BARTHES, 1998, p.72). A mensagem linguística; a legenda, que é marginal, e o rótulo/ marca associada com a qual somos imediatamente confrontados; a mensagem icónica não codificada, relacionada com a percepção ou um conhecimento antropológico básico (aquele que qualquer criança possui), à qual chama de mensagem literal ou denotação da imagem; e a mensagem icónica codificada ou a imagem simbólica, relativa aos outros significados que se associam a uma mesma imagem, fruto das implicações culturais que envolvem o indivíduo, definidos por Barthes como conotações. “Barthes considerou que estes significados adicionais são tão obviamente intencionais quanto a sua representação literal, contribuindo igualmente para a força comunicativa e eficácia da imagem visual no seu todo” (BATEMAN, 2014, p.33). Estes princípios são aplicáveis a qualquer outro projecto que pressuponha texto e imagem; relativamente à ilustração, que nos interessa, aqui, particularmente, a imagem suporta o texto, fornecendo mais detalhes sobre uma mensagem que é essencialmente textual:

“[...] nos modos tradicionais de ilustração, a imagem funcionava como um retorno episódico à denotação de uma mensagem principal (o texto)

que era experienciada como conotada, uma vez que, precisamente, exigia uma ilustração; na relação que agora se sustenta, não é a imagem que vem elucidar ou "efectuar" o texto, mas a que por último a vem sublimar (...) ou racionalizar a imagem" (BARTHES *cited in* BATEMAN, 2014, p.35).

Para Charles Peirce, "a semiose, a geração dos signos, é fenómeno, acção ou influência que implica uma cooperação de três sujeitos: o signo, o seu objecto e o seu interpretante" (QUENTAL, 2009, p.151). O signo ou *representamen* é algo que está no lugar de alguma coisa, do objecto (por exemplo, a imagem que o representa ou se assemelha); por sua vez, este signo é interpretado por alguém, resultando num outro signo que é o interpretante do primeiro. Para Edward Fiske "a noção de interpretante é essencial para a fundamentação do que possa ser o inovar semântico pela ilustração. O interpretante (que não deverá ser confundido com o intérprete) é o 'efeito significativo'" (FISKE *cited in* QUENTAL, 2009, p.151); influenciado pela experiência e contexto do indivíduo que o interpreta. Podemos falar em interpretantes afectivos ou emocionais, interpretantes energéticos e interpretantes lógicos; sendo que, respectivamente, os primeiros dizem respeito ao sentimento que o signo produz no espectador, os segundos ao esforço mental que se exerce sobre o exterior na produção de um outro signo, e os terceiros à repetição dos procedimentos gerais de acção. Transpondo a questão da semiose para o processo de produção de signos no campo da ilustração, o objecto pode ser considerado o texto de origem; o interpretante, a imagem produzida na mente do ilustrador; o signo, a configuração visual desse interpretante. O signo não é, necessariamente, o substituto do seu objecto, nem exerce sobre a condição de semelhança, mas sim a condição de que haja uma interpretação (QUENTAL, 2009, pp.152-153).

A retórica, a arte de comunicar de forma eficaz e persuasiva, fazendo uso da linguagem, pode ser igualmente transposta para o campo visual. No caso das imagens, ela assegura a eficácia da mensagem a ser transmitida e posteriormente recebida pelo espectador. As imagens retóricas devem usufruir de códigos convencionais e inovadores; isto é, fazendo uso de formas/ elementos já conhecidos pelo público em geral, ao mesmo tempo que se introduzem novas formas, provavelmente, até então desconhecidas. Charles Kostelnick e Michael Hasset afirmam que:

"Os oradores foram treinados para ganhar argumentos pela imitação de métodos de dispositivos estilísticos e combinações padronizadas... Embora nem sempre explicitamente argumentativas, e obviamente diferentes na forma como são produzidas e interpretadas, as convenções visuais dão continuidade a esta longa tradição retórica por serem similarmente moldadas pelas comunidades que as imitam" (KOSTELNICK; HASSET *cited in* BATEMAN, 2014, p.121).

Partindo de figuras que se baseiam nos princípios da retórica, o ilustrador consegue analisar quais os efeitos que as suas escolhas têm no leitor; para além disso, a sua imaginação não sofre qualquer tipo de limitações, e ainda garante a possibilidade de que a mensagem será correctamente recebida pelo público. As primeiras propostas ecoam a retórica tradicional, estabelecendo longas listas de classificações de figuras representativas, no fundo, versões visuais de figuras verbais clássicas. As figuras retóricas são classificadas de acordo com o tipo de relações que vinculam: identidade, similaridade, diferença e oposição. Jacques Durand fornece-nos um sistema de classificação que se baseia em operações em que o material pode ser adicionado, suprimido, substituído ou movido em relação a outros elementos; e divide-os em dois níveis de existência: conteúdo e forma, sendo que o conteúdo, por sua vez, se desdobra em “pessoas representadas” e “objecto”. Sucintamente, uma similaridade, ao nível do conteúdo, que envolva substituição, corresponde a uma metáfora; uma similaridade, ao nível da forma, que envolva substituição, é uma “alusão”; identidade com supressão é uma “elipse”; enquanto que identidade com adição constitui uma “repetição” (BATEMAN, 2014, p.127).

Werner Gaede, por exemplo, considera outros métodos visuais como meios particulares para alcançar ou fortalecer, aquelas que considera ser, as cinco funções comunicativas visuais básicas — a primeira é a compreensibilidade, a segunda é a aceitação, a terceira corresponde à atractividade, a quarta ao controlo da interpretação e a quinta à dramaticidade. Por exemplo, para aumentar a atractividade de uma apresentação visual, Gaede sugere uma analogia visual com sub-métodos, como o uso de formas similares, associação entre formas, ou repetição de formas que se desviam da norma, e por aí fora.

Estes métodos ou mecanismos de acção, desenvolvidos por Gaede e Durand, constituem apenas possibilidades de construção de significado que auxiliam os designers nos seus projectos; são as tomadas de decisão e escolha inteligentes e criativas do designer, que irão determinar o poder retórico das imagens desenvolvidas. Existem outros modelos e autores a considerar dentro desta matéria, no entanto, não é uma análise profunda da retórica visual que aqui se pretende, mas sim algumas noções básicas sobre a sua importância no desenvolvimento de soluções mais atractivas e comunicantes, capazes de fazer chegar até ao receptor a mensagem inicialmente prevista.

Já foram discutidas algumas noções sobre como produzir novos signos e significações e o seu modo de funcionamento pela semiótica, bem como, como assegurar que essa mensagem visual possa ser transmitida, de forma a persuadir e ser bem recebida pelo receptor, impondo algumas estratégias de associação entre signos, pela perspectiva da retórica. Resta-nos perceber, como se transpõem os princípios gerais da pragmática (parte da linguística que estuda o uso da linguagem tendo em conta a relação entre os interlocu-

tores e a influência do contexto) para o campo visual. Assim se finaliza o estudo geral de como a linguística (com base nestas três disciplinas que, aqui, se consideram de maior relevância) pode influenciar de modo positivo o processo criativo e organizacional das imagens.

Partindo, em grande parte, das relações estabelecidas entre texto e imagem, o objectivo com o estudo pela pragmática é “revelar padrões de distribuição de material textual e visual e relacionar esses padrões a efeitos particulares que os artefactos comunicativos podem ter nos seus leitores/ espectadores” (*idem*, p.229). A ideia principal é que existem várias combinações particulares e funções argumentativas, que trabalham em conjunto e de forma estruturada, de modo a construir uma unidade textual coerente.

Hartmut Stöckl, reflectiu sobre um tipo específico de imagens, a imagem publicitária, onde relaciona a linguística com funções comunicativas de maneira a alcançar efeitos persuasivos, podendo ser transversal a qualquer outro tipo de imagens. Um efeito persuasivo é alcançado com o trabalho conjunto de imagens e texto que sejam capazes de atrair a atenção, que sejam memoráveis, suscitem a imaginação, melhorem a compreensão, distraiam e agradem ao espectador/ leitor. Estas funções baseiam-se nos efeitos que se supõe serem válidos para o espectador/ leitor, desenvolvidos com base numa visão retórica geral da comunicação. Por exemplo, o uso de recursos estilísticos pertencentes à linguística, transpostos para o campo visual, auxiliam o modo como o espectador recebe as mensagens visuais; a semelhança apoia a compreensão, o paralelismo e a aliteração sustentam uma melhor compreensão e memória do que é visto e a elipse sustenta a atenção do espectador (*ibidem*, p.230-232).

Poder-se-ia constatar, de acordo com a análise feita ao longo deste subcapítulo, que a pragmática é a comunicação entre as várias áreas de estudo da linguística, onde se incluem a semiótica e a retórica, abordadas anteriormente; engloba o modo de produção de signos e o funcionamento entre eles (a semiose), o modo como são transmitidos de forma eficaz e posteriormente recebidos pelo espectador, por sua vez, envolto num determinado contexto que irá influenciar essa recepção (a retórica) e a dependência entre todos os passos anteriores (a pragmática).

2.2.4 O texto na base da ilustração e a importância da sua relação com a imagem

As imagens cercam-nos, estão em toda a parte, e parece que hoje, mais do que nunca, qualquer um, pelo acesso facilitado às tecnologias digitais, tem a possibilidade de as produzir. No entanto, e porque a quantidade nem sempre se traduz em qualidade, o autor/ criador tem, agora, uma importância fulcral no desenvolvimento de imagens capazes de comunicar com significado, que aliem o texto e a imagem de forma intuitiva e lógica. “A primeira coisa que precisamos de fazer é considerar cuidadosamente com quais componentes e elementos estamos a ser confrontados e como se relacionam” (BATEMAN, 2014, p.19).

O texto pode ser considerado o ponto de partida, ou mais do que isso, o esqueleto de qualquer artefacto ilustrado em design, sendo que a linguagem verbal é transversal a todo o processo, desde a sua elaboração, recepção, até à sua interpretação. Incontornavelmente, participa na comunicação de sentido e é dele que depende a construção da ilustração (ou das imagens), onde o discurso verbal e o visual devem procurar estar em sintonia; que pressuponha a existência de uma ordem de equilíbrio e de consensos que se materializem numa unidade narrativa, pictórica, ficcional e poética (QUENTAL, 2009, pp. 107-109).

Quando se processam mensagens visuais “multimodais” (que aliam texto e imagem) os destinatários, por sua vez, são capazes de responder de maneira flexível e estratégica, tirando proveito do material que precisam para executar a tarefa interpretativa. A informação que engloba estes dois “modos” de linguagem é processada de forma muito mais eficaz pelo receptor da mensagem, pela inclusão de sinais de atenção apropriados, explicitamente sinalizados, quando confrontado com o conteúdo da mensagem.

Porém, quando estas relações não são devidamente estabelecidas, encontramos livros “mal” elaborados, instruções difíceis de interpretar, publicidade que não tem a capacidade necessária de persuadir, documentos que dizem o contrário daquilo que se pretendia e por vezes, enganosos. Karen A. Schriver diz-nos que: “as formas particulares pelas quais as informações de diferentes 'modos' são reunidas numa comunicação multimodal podem ter efeitos significativos na inteligibilidade dessa informação — isto é: o design faz a diferença” (SCHRIVER *cited in* BATEMAN, 2014, p.20). Quando um projecto em design é indevidamente desenhado, o desperdício de tempo, esforço e, consequentemente, de dinheiro, pode atingir proporções desastrosas. No caso particular da ilustração (parte integrante do design), um livro/ artefacto mal desenhado pode, ainda, revelar-se ambíguo e conduzir o leitor a uma leitura diferente daquela inicialmente pensada.

Colocar simplesmente a informação textual e imagética, lado a lado, pode ser insuficiente na sustentação de uma coerência multimodal. No desenvolvimento da mensagem visual, é necessário ter em atenção questões como o *layout* e composição de uma página, variando, por exemplo, entre parágrafos proeminentes visualmente e *layouts* de texto diagramáticos, fazendo transparecer a estrutura dos argumentos e suas conexões; as decisões tipográficas também influenciam o tipo de relações imagem-texto a ser construídas. Aqui, a questão prende-se no estudo das combinações entre texto e imagem que orientam os receptores ao longo de linhas particulares de interpretação, ao invés de outras; não se pretendendo, com isto, “castrar” o processo criativo do designer e limitá-lo a questões puramente técnicas, criando dogmas ou regras a seguir religiosamente, mas sim, alertá-lo para o facto de que, todas as suas tomadas de decisão, irão ter efeitos directos ou indirectos na receptividade do leitor/espectador, que por sua vez, estão dependentes de questões de contexto e propósito. Estar ciente de práticas adequadas ao design e da sua recepção, é uma questão de alfabetização visual (BATEMAN, 2014, pp.21-23).

Falar em relações entre texto e imagem, é também, falar de uma outra questão, de narrativa; a narrativa criada pela comunicação entre os vários tipos de informação, apenas por texto, ou apenas por imagens, que coordenam o discurso. Não existe uma maneira certa de o fazer, as possibilidades são muitas e cingem-se apenas à capacidade comunicativa do designer, ilustrador ou qualquer outro comunicante, como irá ser abordado no próximo subcapítulo.

2.2.5 A narrativa visual

O ser humano distingue-se do resto dos seres vivos pela sua capacidade em criar discursos, contar histórias, sejam elas reais ou fictícias, baseadas na nossa experiência ou exteriormente a ela. Criar e fantasiar faz parte da nossa natureza. Como referido por Karen Armstrong, “possuímos imaginação, uma capacidade que nos capacita a pensar em algo ausente no imediato, e que, quando primeiro o concebemos, não tinha qualquer existência objectiva” (ARMSTRONG cited in QUENTAL, 2009, p.110).

A narrativa é uma actividade comunicativa, inerente ao diálogo; uma prática ancestral ligada à história das civilizações; “usadas para incutir valores, para preservar o sentido de história e identidade cultural, para criar e manter mitos de todos os tipos e, às vezes, até para entretenimento!” (BATEMAN, 2014, p.63). É a forma mais antiga do ser humano participar e viver o mundo, na sua procura de o tentar explicar, recepcionar, torná-lo mais acessível e inteligível, dispondo dos meios e conhecimentos à luz de cada época ou momento; para John Berger “no sentido mais simples, são histórias que acontecem no tempo”

(BERGER cited in BATEMAN 1997, s/p). A actualização das narrativas consiste na criação e desenvolvimento do quotidiano.

A narrativa visual acontece sob os mesmos pressupostos que a narrativa falada ou escrita, no sentido em que implica uma sucessão de eventos que decorrem num determinado tempo e espaço. No caso da narrativa linguística, a linha temporal, para além das características discursivas deste estilo, é organizada por um vector onde as palavras se articulam, usualmente, para nós ocidentais, da esquerda para a direita, onde o texto começa e termina, respectivamente; mas para os hebreus, por exemplo, a situação inverte-se. Existe, portanto, uma associação directa entre a ordem temporal dos factos e a direcção da escrita; o mesmo é transversal à narrativa visual, que sofre as consequências destes hábitos (BATEMAN, 2014, p.61). E neste sentido, voltamos a falar de relações entre texto e imagem.

Quando, num livro ilustrado, o texto adquire uma presença física, é ele que, maioritariamente, auxilia a leitura sequencial dos eventos, partindo da leitura das palavras para a leitura das imagens que as acompanham. Porém, noutras situações, o texto não tem uma presença gráfica, e apenas existe como mediador dos conteúdos de uma imagem ou da sequência de uma série delas. Esta conjectura, parte do pressuposto de que, qualquer que seja a ilustração ou imagem, a mesma guia-se sempre ou quase sempre por um texto, seja ele oral ou escrito; um texto que podem ser apenas definições, conceitos ou ideologias.

No caso específico do projecto prático, desenvolvido a par com as questões teóricas, aqui, desenvolvidas, e que irá ser abordado em profundidade no capítulo 3, o mesmo acaba por se ver inserido neste princípio. Embora texto e imagem não estejam lado a lado fisicamente, eles acontecem em simultâneo, atribuindo sentido e significado um ao outro. Há, no projecto prático, uma clara distinção entre os dois tipos de informação, texto e imagem, pelo que se encontram fisicamente separados, no entanto, eles estão intrinsecamente ligados, não só pelas letras que acompanham cada uma das ilustrações, estabelecendo ligação com um excerto escolhido do texto, como toda a tradução visual que é feita, e sua posterior sequência, tendo como ponto de partida o texto que lhe deu origem. O texto está presente nas ilustrações, embora, que de forma indirecta.

Focando-nos na análise de uma só imagem, é na interpretação dinâmica de vectores visuais (à semelhança da linguagem) que se prende a sua leitura no tempo. Estes vectores visuais surgem sempre que existem “linhas” explícitas ou implícitas criadas pelos elementos visuais da imagem. O próprio olhar do espectador, que contempla e interpreta a imagem, também dita a narrativa; “áreas específicas de contraste, ângulos e áreas semelhantes visualmente distintas atrairão a atenção (ou seja, os olhos irão localizar essas áreas na área da retina com resolução máxima e ‘fixá-las’, reunindo informações)” (*idem*).

A figura humana é o exemplo de um elemento visual que atrai particularmente a atenção do leitor/ espectador, mesmo antes do mesmo se consciencializar do que está a observar; o espectador identifica-se pela semelhança que lhe reconhece em relação a si mesmo e na vontade de identificar expressões faciais que lhe são tão familiares. Neste sentido, a leitura de uma narrativa visual “é o curso que o olhar de alguém seguirá ao interpretar esse material visual” (*ibidem*); isto é, a disposição dos elementos, o uso de certas cores, formas, movimentos e tamanhos, são aspectos importantes a considerar pelo ilustrador no processo de tradução de um texto numa narrativa visual, na tentativa de atrair o olhar do leitor/ espectador para determinados aspectos, sequencialmente.

Outros dos aspectos a ter em consideração, é que a construção de uma narrativa já não assenta apenas sobre o pressuposto de veracidade e de eficiência. Pelas palavras de Paula Cristina Pereira, “a crítica e a reflexão já não se dirigem às limitações ‘impostas’ pelo racionalismo e pelo cogito, mas a um mundo-fluxo difícil de apreender, repleto de sinergias e de símbolos sedutores aos quais não escapamos, e que por isso requerem novos caminhos” (PEREIRA *cited in* QUENTAL, 2009, p.113). Surgem, então, novas formas de expressão mais ou menos verosímeis; isto é, a abstracção e a desconstrução da realidade marcam o panorama actual da ilustração, nem sempre se contentando com a descrição visual da realidade, permitindo assim diferentes percursos de criatividade e expressão.

A ilustração é sempre tida como uma narrativa, seja ela estática ou dinâmica, fazendo-se acompanhar por várias ilustrações ou existindo sozinha; é uma narrativa pelas múltiplas histórias que conta simultaneamente: a história em si, a história escrita pelas palavras do seu autor e a história que é posteriormente traduzida por imagens pelo ilustrador, aquele que, aqui, é tido como tradutor visual (QUENTAL, 2009, p.116).

2.3 O ilustrador como tradutor visual que expressa a sua visão do mundo

No processo de tradução visual de um texto, presume-se, logicamente, a presença de um tradutor (o ilustrador) que neste sentido, pode ser equiparado à função de um tradutor de texto. Partindo do caso particular da tradução linguística, ao contrário do que se possa pensar, quando traduzindo um texto escrito originalmente noutro idioma, o mesmo nunca reflecte exactamente os mesmos signos e códigos do primeiro texto; como defendido por Solange Mittmann, no seu artigo *Heterogeneidade e Função Tradutor* (1999), o tradu-

tor acrescenta sempre algo, a sua passagem fica registada no processo, não se podendo afirmar a sua total transparência.

“Não há uma via de mão única do autor para o leitor, com o tradutor servindo de instrumento neutro intermediário, capaz de apagar os obstáculos de comunicação, eliminando as diferenças entre os códigos, mas há produção de sentidos pelo autor, pelo tradutor, pelos leitores, ou ainda entre todos os participantes do processo” (MITTMANN, 1999, p.223).

É neste sentido que se começam a traçar as linhas definitórias de um tradutor visual pela sua função e exigências pessoais, visando a consciência de si mesmo neste processo. Na sua Tese de Doutoramento, *O Álbum Narrativo em Portugal do Século XX para o Século XXI: Um estudo sobre a Relação entre a Ilustração e o Leitor-modelo* (2013), José Manuel Pinto Saraiva afirma que “ao representar o que lê, o ilustrador impõe a sua interpretação do texto, o seu estilo e opções de caracterização das personagens ou espaços, adicionando todos os pormenores não descritos nas palavras” (SARAIVA, 2013, p.130).

Partindo do princípio de que a área de investigação do design/ ilustração difere de qualquer outra área de investigação científica, das ciências exactas ou lógicas, insere-se numa esfera diferente de conhecimento — um conhecimento subjectivo, emotivo, de saberes múltiplos oriundos de fontes diversas, onde se pressupõe a incerteza e o acaso, a área do sensível aplicada ao saber inicialmente empírico, posteriormente condicionado por procedimentos técnicos; não será, por isso, sensato afirmar que este processo de tradução resultará em algo exactamente igual ao que estava inicialmente proposto.

“[...] conhecer em design passa por um emergir do corpo, por sentir e viver o projecto, para ter dele uma experiência afectiva, perseguindo um conhecimento sensível e instruído que se julga adequado à investigação em design. É o olhar do protagonista da investigação que aqui estabelece a diferença: o seu corpo não é um qualquer corpo — de um sociólogo, de um antropólogo, de um historiador ou de um crítico — é o corpo de alguém que tem em si a memória dos procedimentos, dos ajustamentos, dos desenhos, da reflexão e das decisões imanentes ao pensamento em design” (QUENTAL, 2009, pp.3-4).

Subentende-se, pelo que já foi referido ao longo deste capítulo, que o ilustrador tem a necessidade de dominar os signos e códigos visuais assim como um tradutor verbal necessita de conhecer em profundidade as palavras — as relações que as mesmas podem estabelecer entre si, originando frases que, encadeadas, dão origem ao texto que se revela, no final, completo, conciso, uno, repleto de significados e significações. É neste ponto que o título de tradutor, aqui, atribuído ao ilustrador, ganha sentido; a sua função como

tradutor visual é, não só, a de dar significado às palavras através de imagens (processo de tradução), mas a de as projectar num novo contexto, num novo paradigma, reunindo as condições necessárias para que a mensagem possa ser compreendida pelo seu receptor.

“...a partir do momento em que a palavra é traduzida visualmente, a questão da clarificação entre ilustração e texto ocorre nos dois sentidos. Deste modo, fornece informação que completa e facilita o entendimento do texto, clarificando o seu sentido, tornando-o mais acessível ou sintetizando conteúdos. Por isso, pode ser instrumento valioso para ensinar ou ajudar a ensinar. Podem identificar uma palavra para as crianças que não sabem ler ou transmitir informações que só visualmente são entendidas por leitores inexperientes (SARAIVA, 2013, p.134).

O que se pretende afirmar, que prevalece como umas das ideias principais a reter, é que a ilustração pode ser um instrumento valioso na introdução de novos pensamentos, conceitos ou ideologias não antes conhecidas ou pouco claras e aprofundadas, no fundo, a tradução daquilo que se mostra perante nós ou do que é imaginado por meio de um tradutor/ ilustrador, que por sua vez, deixa o seu cunho pessoal, a sua visão do mundo.

No caso particular do projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*, o processo de tradução, aqui referido, está na base da natureza das formas versadas, na fluidez do traço, nas cores e materiais escolhidos, como opções gráficas seleccionadas com o intuito de melhor representar as ideias inerentes à obra, partindo da compreensão e análise do texto original (da descodificação das ideologias e pensamentos visados). Por exemplo, ao optar pelo uso de cores complementares, como o vermelho e o azul, pretendeu-se traduzir visualmente a ideia de que duas ideologias ou forças opostas estão a ser confrontadas. O azul associado ao pensamento lógico e racional e o vermelho a questões emocionais, sentimentais e prazerosas, do domínio da subjectividade e da emoção. É nesta linha de pensamento que se pressupõe a referida tradução visual que se tem vindo a dismantelar; na tradução visual de conceitos partilhados, dependendo do contexto envolvente e público-alvo para os quais a ilustração é projectada.

No entanto, e porque esta tradução do mundo não tem de ser, necessariamente, literal ou representativa da realidade objectiva, a ilustração pode ser assumida como uma mentira. Uma mentira que a liberta, permitindo-lhe fugir à verdade, ser contada de modo diferente, reinventar o seu sentido, criar uma nova realidade. Esta mentira é criada pelo ilustrador (tradutor visual) que “finge ao experimentar várias configurações (no sentido literal de dar forma, uma figura às imagens mentalmente sugeridas pelo texto), vários desenhos e várias expressões. Finge quando muda o modo pelo qual faz a ilustração” (QUENTAL, 2009, p.127).

No contexto prático desta investigação, houve um processo de desconstrução de formas; as figuras projectadas e os ambientes e espaços ilustrados não são representações directas da realidade. Existiu a necessidade de criar uma nova linguagem formal que comportasse uma nova imagética, mentindo na sua semelhança com a realidade formal das coisas, mas criando abertura à imaginação e à criatividade, não só do tradutor/ ilustrador, mas também do seu receptor.

Na sua função de tradutor visual, o ilustrador, não assumirá nunca a posição do autor do texto original; ele é apenas o intermediário entre o emissor e o receptor da mensagem, que descodifica a mensagem de texto em imagens, por meio, muitas vezes, e como defendido ao longo desta investigação, de processos inerentes à linguística. No entanto, e porque só a ele lhe compete a função de produtor de imagens, não lhe poderíamos negar a sua autoria; ele é o segundo autor da mensagem. O texto cria no tradutor visual a oportunidade de se afirmar na ipseidade e, assim, manifestar a sua identidade enquanto autor. É na sua experiência pessoal, vivências e contexto envolvente, que reside a sua competência para a ilustração (criação de imagens).

“...à sedução das palavras o ilustrador responde com paixão: com o desenho. Desenho [...], é gesto, corpo e intenção; desenho que é, por isso, significação. [...] Pela ilustração o designer comunica metafórica e esteticamente: mostrando o não-dito ou fazendo associações, numa ampliação semântica dos sentidos que proporciona na leitura conjunta do verbal e do visual, entre as presenças e as ausências propositadamente deixadas, como uma porta aberta que convida o outro a entrar e a marcar, também, a sua presença ausente — a significação” (*idem*, pp.292-293).

É-lhe atribuído o título de tradutor visual porque, à semelhança de um tradutor verbal, o ilustrador entende o significado inicial do texto, converte-o em códigos e signos, embora semelhantes, diferentes, e origina uma nova realidade, mais aprimorada e completa. A mensagem final — a traduzida — não altera a mensagem inicial; simplesmente, confere-lhe um novo contexto e atribui-lhe novas significações. O projecto prático, a ser abordado em profundidade no próximo capítulo, visa este mesmo princípio; partindo de um texto, inicia-se a sua tradução visual que, por sua vez, pressupõe um tradutor que procura a criação de novas significações, estabelecer um novo contexto, erguendo pontes entre o verbo e a imagem.

CAPÍTULO 3

O PROJECTO PRÁTICO

3.1 Introdução/ Metodologia

Um projecto pressupõe sempre várias etapas. Neste caso particular, essas etapas foram decisivas para a sua materialização final — a componente prática, a última etapa do projecto. Etapas que dizem respeito, nomeadamente, à investigação sobre a obra, à sua posterior descodificação e recolha de significados, estudo sobre o processo de tradução visual de conceitos verbais, experimentação e aplicação destes pressupostos às ilustrações finais. Para que ele se materializasse, foi necessária uma base teórica, o pilar estrutural de todas as tomadas de decisão.

Comecemos então pela primeira etapa, a base teórica deste projecto, que teve início com o estudo da obra que deu origem ao projecto, o *Kamasutra* de Vatsyayana, pressupondo uma leitura atenta da mesma e de outras obras que auxiliaram a sua interpretação. Um estudo exaustivo sobre os conceitos e ideologias subjacentes ao texto, descodificando, assim, uma série de significados que constituem a sua base histórica e cultural, como referido ao longo do capítulo 1 desta investigação. Feita a devida análise, foi possível optar pelos excertos do texto original que deram origem às ilustrações, no fundo, os pontos-chave que definiram a sequência narrativa e iria ser, de facto, ilustrado.

Em seguida, de modo a dar início às ilustrações, dedicámo-nos ao estudo relativo ao conceito de tradução visual, com base na comparação entre texto e imagem, na hermenêutica no campo visual, que pressupõe a relação com noções básicas da linguística e como estas se adaptam ao campo das imagens, à compreensão do que é, e como se constrói uma narrativa visual, e no final, como é que tudo isto se traduz na competência e função de um tradutor visual/ ilustrador, referente ao capítulo 2.

Por último, e como descrito ao longo deste último capítulo 3, partindo do estudo de outros artistas e seus respectivos trabalhos, com abordagens distintas ao nível gráfico e conceptual, a compreensão do conceito de tradução visual foi-se tornando cada vez mais óbvio, assim como a multiplicidade de linguagens que podem ser assumidas. Definida a linguagem, matérias, téc-

nicas, registo e suportes, a experimentação tornou-se o passo lógico seguinte a tomar. Após várias tentativas, foram-se definindo regras, ou antes, padrões transversais a todas as ilustrações que as regulam e orientam, com vista à coesão e unidade entre as mesmas, no fundo, a sua narrativa visual. Decisões relativas à colecção, ao artefacto final (*layout* e estrutura dos livros), e às ilustrações que o compõem, são abordadas neste último ponto, assim como as mensagens que todas essas decisões acarretam. O resultado final, é o projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*, um híbrido entre livro de leitura textual e livro ilustrado que pretende a reinserção da obra original *Kamasutra* de Vatsyayana na contemporaneidade.

3.2 Casos de estudo

Este capítulo tem como objectivo fundamentar e justificar as decisões gráficas e conceptuais tomadas ao longo do desenvolvimento do projecto prático; nomeadamente, questões de composição, técnicas usadas, materiais, registo empregue, e desenvolvimento intelectual percorrido na estruturação dos conceitos e mensagens associadas. Neste sentido, os casos de estudo inserem-se de forma lógica neste último capítulo, como forma de sustentação e validação, por comparação do trabalho dos ilustradores que se seguem com o livro ilustrado *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*, ora pelas semelhanças que partilham ao nível formal e conceptual, ora pelas diferenças, neste caso, também elas determinantes no processo de tomada de decisões. Os casos de estudo podem ser divididos em duas categorias; os dois primeiros relacionam-se com o projecto prático pela temática abordada, e neste sentido, serão importantes no entendimento de como o mesmo tema pode ser abordado de formas e linguagens visuais diferentes, e os dois últimos pelo nível de semelhança no registo e representação gráfica, relevante para a compreensão da tradução visual de conceitos verbais, assim como pela mensagem, conceito e conteúdo transmitido com as suas ilustrações.

3.2.1 *The Complete Illustrated Kama Sutra*

Posteriormente à decisão inicial de abordar o livro *Kamasutra* de Vatsyayana com cerca de 2.000 anos de existência, o primeiro impulso foi o de investigar quais os livros ilustrados existentes sobre a mesma temática; o que levou ao primeiro caso de estudo, o livro *The Complete Illustrated Kama Sutra* (2003) editado por Lance Dane. Este é, talvez, um dos livros mais conhecidos pelas 269 ilustrações que reúne; uma colecção rara pertencente ao próprio editor.

Lance Dane viveu na Índia, foi escritor, fotógrafo, afamado estudioso e fundador do Sanskriti Museum of Every Day Art em Nova Deli. Dedicou mais de cinco décadas a pesquisar e arquivar todos os aspectos do *Kamasutra* e outros clássicos eróticos pré-védicos e védicos. Este livro, conhecido como a primeira tradução completa que ilustra as 64 posições sexuais descritas pelo *Kamasutra*, concedeu-lhe o nível de reconhecimento que lhe é atribuído nos dias de hoje. As imagens e obras de arte presentes no livro são o resultado de uma procura exaustiva em museus e colecções privadas espalhadas um pouco por todo o mundo. O efeito provocado no leitor é o do deslumbramento e uma experiência literária que percorre os caminhos da sensualidade e do erotismo, através da qual os ensinamentos descritos no *Kamasutra* ganham uma nova vida e um reconhecimento actual.

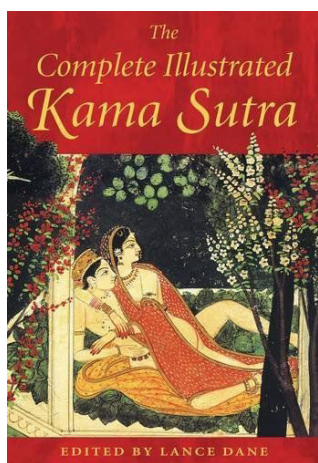


Fig.1 Capa do livro *The Complete Illustrated Kama Sutra* editado por Lance Dane (2003)



Fig.2 Ilustração do livro *The Complete Illustrated Kama Sutra*

Partindo para a análise das características visuais presentes na ilustração da capa deste livro (fig.1), o que primeiramente ressalta à vista, é a figura de um homem e de uma mulher. O tratamento das suas silhuetas é delicado e harmonioso, assim como o tratamento de todos os outros elementos que compõem a imagem. Existe um cuidado no desenho dos elementos, que revela uma certa subtilidade e harmonia. Trata-se aqui de uma narrativa literal e objectiva da realidade, representada pela busca das proporções reais humanas, dentro daquele que é o registo ilustrativo que comumente se associa à Índia e ao seu universo imagético. Os rostos das personagens são sempre representados de perfil e os elementos naturais são uma forte presença, assim como o uso de determinadas cores como o vermelho, o verde, o amarelo e o laranja que criam uma atmosfera e ambiência muito específica, de erotismo e emoção, profundamente ligada à natureza e à vivência de espaços naturais.

A fig. 2 é, também ela, reveladora de uma certa subtilidade e harmonia. O corpo desnudado da mulher, coberto apenas por uma saia com transparência, revela a sua natureza feminina; já o elemento do sexo masculino apresenta-se coberto por vestes, não igualando o nível de exposição da mulher. A linha e o traço são os únicos elementos gráficos presentes na ilustração, com pequenos apontamentos de cor em tons pastel, não exibindo a mesma exuberância e vivacidade das cores da fig. 1, o que, como resultado, nos revela uma maior passividade e tranquilidade por parte das personagens e ambiente representados.

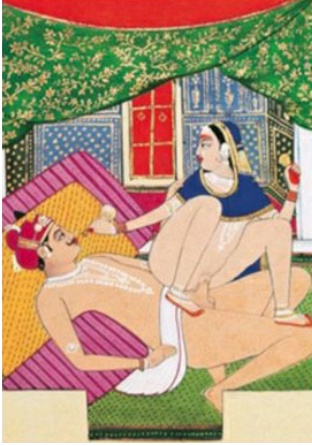


Fig.3 Ilustração do livro *The Complete Illustrated Kama Sutra*

A fig.3, assim como a fig.1 e fig.2, é representativa do tipo de imagens que constituem o universo imagético deste livro e da cultura indiana no geral. É simbólica relativamente à descrição visual literal dos elementos. Esta é o tipo de imagem mais recorrente quando pensamos no tipo de ilustrações associadas ao *Kamasutra*, fazendo uma referência clara às posições sexuais descritas no livro; os corpos parcialmente despidos das personagens e a descrição visual detalhada de como o corpo do homem e da mulher encaixam um no outro. Mais uma vez, as cores, o vermelho e o verde, são o reflexo de um estado de espírito apaixonado e de uma vivência rica dos prazeres que a vida pode oferecer; sentimentos profundos de alegria, felicidade, e entusiasmo são por elas comunicados.

A ornamentação dos espaços visualmente descritos, revelam a imponência e opulência vivenciada no seio de uma sociedade hierarquizada, tipicamente indiana. É perceptível, na imagem, que poderá não se tratar de um casal de um qualquer estatuto social, pelas vestes ornamentadas com que são representados, mas, talvez, de pessoas que se encontram em lugares de topo na hierarquia; partindo, também, do pressuposto de que, como descrito no capítulo 1, o *Kamasutra* de Vatsyayana é uma obra direccionada para pessoas de algum relevo social, leitores que, pelo nível de literacia, fossem capazes de ler e compreender a obra.

Este caso de estudo engloba grande parte dos aspectos dos quais o projecto prático procurou distanciar-se, daí a sua relevância. Ao nível conceptual, no que diz respeito à representação das personagens do *Kamasutra*, o mais importante, é retratá-las de forma inclusiva; excluindo qualquer tipo de modelo hierárquico ou princípios que tenham em vista a isenção de determinados tipos ou “castas” de pessoas. O projecto prático traduz-se, portanto, em algo que se julga oposto a este caso de estudo, no sentido em que qualquer pessoa, independentemente do seu género, raça ou idade, literada ou não, passa a ter acesso ao conteúdo e a rever-se na obra, evitando elitismos ou qualquer tipo de exclusão social. Isto só é possível, pela adopção de um registo gráfico distinto daquele que está subjacente às ilustrações presentes no *The Complete Illustrated Kama Sutra*; assumindo um registo mais abstracto e menos figurativo, de forma a que nos consigamos afastar de qualquer tipo de caracterização social que esteja associada a um grupo de pessoas particular. A abstracção permite precisamente isso, que as figuras retratadas não se identifiquem com alguém em particular, mas com toda a gente no geral, abrangendo qualquer tipo de camada social. Para além disso, ao invés de retratar unicamente as posições sexuais, ou optar por uma descrição detalhada de pessoas e intervenientes, optou-se pela tradução de sensações, estados de espírito, sentimentos e ambientes, através da exploração da materialidade dos materiais e suportes.

3.2.2 *The Kama Sutra Alphabet*

O segundo caso de estudo surge no seguimento do primeiro, tendo como ponto de partida o *Kamasutra* de Vatsyayana. *The Kama Sutra Alphabet* (2011) é um projecto pessoal da ilustradora Malika Favre, proveniente de França, agora a viver em Londres. Trabalha com clientes como a *The New Yorker*, *Vogue*, *BAFTA*, *Sephora*, *Penguin Books*, entre outros. Em 2011, foi convidada por Paul Buckley, da *Penguin Books US*, a ilustrar a capa do *Kamasutra*: (*Penguin Classics Deluxe Edition*), que constatou, em entrevista com Andy Butler para o artigo *malika favre interview*, disponível na página *designboom*, ter sido “um desafio [...], no qual tive de me esforçar para me aproximar daquela linha invisível que existe entre o sofisticado e o vulgar” (FAVRE cited in BUTLER, 2013, s/p).



Fig.4 Capa do livro
*The Kama Sutra
Alphabet* (2011)

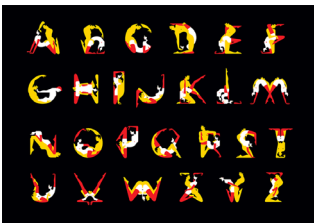


Fig.5 Fonte completa
— *The Kama Sutra
Alphabet*



Fig.6 Character "O"
— *The Kama Sutra
Alphabet*

O que inicialmente começou por ser apenas o desenho de sete letras que constituíam a capa (fig.4), rapidamente passou a ser uma fonte completa de 26 letras (fig.5). Cada letra do alfabeto é agora parte de uma edição limitada de 25 impressões de tela, assinada e numerada pela ilustradora, presentes na exposição *Pick Me Up* em 2013 na Somerset house em Londres. A visibilidade da fonte *The Kama Sutra Alphabet*, da autora, deu-se em grande medida à força impulsionadora das redes sociais e dos bloggers que a difundiram de forma massiva. O mais admirável neste seu trabalho, é a forma como a mesma conseguiu partir de um livro antigo como o *Kamasutra*, com descrições detalhadas e exaustivas em forma de manual de normas de vivência em sociedade, para uma exploração gráfica, que se revela elegante e estética, de um assunto trivial como as posições sexuais, tão, ultimamente, exploradas pelos mais variados ilustradores e para os mais diversificados fins.

Embora o mais relevante neste caso de estudo seja a abordagem conceptual assumida por Malika, partindo do *Kamasutra* original, não podemos deixar de frisar algumas características relevantes ao nível da sua representação gráfica. Malika é uma ilustradora com uma linguagem visual muito peculiar e própria; as suas ilustrações são marcadas pelo uso ostensivo de cores vibrantes, pelas suas curvas e formas geométricas, ao mesmo tempo, orgânicas, motivadas pelo seu deslumbramento desde pequena pelas formas do corpo feminino (*idem*). O seu estilo minimalista, expresso no uso de formas simplificadas da realidade, com pouco detalhe, assim como o jogo de cores vibrantes e de espaços positivos/ negativos, como perceptível na fig.6, é frequentemente associado à *Pop Art* e *OpArt*.

Analizando o seu trabalho com alguma atenção, deparamo-nos com alguns caracteres (fig.7 e fig.8) inclusivos no que diz respeito a questões de orientação

sexual. Esta inclusividade é o reflexo de um projecto pensado num contexto actual que busca a renovação e o desenvolvimento do pensamento, marcado por novos princípios sociais ou na tentativa de os alcançar. Este projecto associa-se, por esta razão, a conceitos de liberdade de expressão, progresso, espontaneidade e renovação social. Mais do que uma intenção estética, as suas ilustrações passaram a ser uma espécie de manifesto, onde o texto original evoluiu para algo maior, acarretando novos princípios e ideologias pouco claras ou dissimuladas na obra *Kamasutra* de Vatsyayana.

Este caso de estudo serviu como exemplo para o projecto prático, pela abordagem conceptual assumida pela autora, que ao comprometer-se com certos aspectos do *Kamasutra* pouco explícitos no texto, nomeadamente, questões relacionadas com a bissexualidade e homossexualidade, eleva e transpõe a obra para a contemporaneidade. O nível de comunicação e de informação adquire, neste caso de estudo, o nível que se procura obter com as ilustrações do projecto prático, não necessariamente, pela abordagem destas questões, em particular, mas por pegar em pequenas particularidades da obra, e adaptá-las ao contexto actual.



Fig.7 Caracter "G"
— The Kama Sutra
Alphabet



Fig.8 Caracter "L"
— The Kama Sutra
Alphabet

3.2.3 Karolina Koryl



Fig.9 Retrato de Karolina Koryl (2015)



Fig.10 Retrato "Fy granola", com distorção, de Karolina Koryl (2015)



Fig.11 "Way too much" de Karolina Koryl (2015)

Chegamos ao terceiro caso de estudo, provavelmente, o mais relevante, pelas semelhanças que partilha com o projecto prático, nas suas escolhas gráficas e na comunicação de conceitos através das suas formas, técnicas, materiais e registo gráfico.

Karolina Koryl é uma ilustradora de nacionalidade Polaca, com cerca de 23 anos de idade. O seu trabalho é maioritariamente divulgado através de redes sociais como o *Tumblr* e o *Instagram*, onde podemos denotar um interesse por questões relacionadas com a busca ou perda de identidade, acentuada pela utilização da linha hesitante e da mancha negra sobre fundo branco. Como resultado, os seus retratos adquirem uma certa abstracção, ao mesmo tempo que figurativos (fig.9). A representação dos rostos humanos que ilustra, são pouco usuais e retratados de maneira formalmente desconstrutiva; aqui, interpretados como uma tentativa de ruptura à noção canónica (realista) de retrato, onde se questiona em que consiste a representação da identidade de alguém.

O desenho respectivo à fig.10, é representativo do trabalho que Koryl tem vindo a desenvolver, que usualmente contorce, estica, e deforma as formas do rosto humano, contrapondo-nos novamente com questões identitárias, fazendo-nos questionar a determinação e certeza face a nossa própria identidade. A sua técnica e registo informal, as suas linhas fluidas e contínuas, a expressividade do seu traço e a liberdade das suas formas são as características que nos prendem o olhar.

A fig.11, mais um dos seus retratos "atípicos", quase nos faz lembrar, se não é mesmo esse o caso, um desenho de contorno cego, uma técnica introduzida por Kimon Nicolaïdes, no seu livro *The Natural Way to Draw* em 1941; um processo onde se regista o que é observado através do traço e do contorno, sem olhar para o suporte onde se está a desenhar. Esta abstracção da realidade, do que é observado, permite-lhe uma liberdade e espontaneidade do traço, que se julga acentuar a carga enigmática do seus retratos.

As suas linhas "desarrumadas" e, por vezes, aleatórias, são simultaneamente assertivas e deliberadas, assim como nos mostra a fig.12. Sob um olhar mais atento, esta sua ilustração, assim como tantas outras da sua autoria e considerada, aqui, como uma das caracte-



Fig.12 *Renta, zasilek i pomostówka*
de Karolina Koryl
(2015)

rísticas que mais se salienta nas ilustrações de Koryl, é a clara representação de sentimentos e emoções, perceptível na linguagem facial dos rostos que retrata. Os seus olhos caídos, a sua boca cerrada e a sua expressão "sisuda", as lágrimas e o sangue que lhe escorre do nariz são aspectos que combinados, transmitem-nos a ideia de que a figura central desta ilustração se poderá sentir triste, agitada, revoltada, resultando numa ilustração expressiva e perturbadoramente interessante, pela forma como a emoção está estampada no seu rosto. Uma outra particularidade interessante é a forma como este seu retrato, e na grande maioria das vezes, é representado de forma andrógina, de identidade incerta, não apresentando características marcadamente femininas nem marcadamente masculinas, assim como a sua idade não exactamente deduzível. No entanto, conseguimos relacionar com

a personagem pela forma inequívoca como as suas emoções são retratadas e a ideia que fica pendente é a de que poderia ser qualquer um de nós a personagem principal de um destes retratos, não se identificando com ninguém em particular, mas com todos no geral.



Fig.13 *Retrato de corpo inteiro, "dotyk pieprzu"*,
de Karolina Koryl (2015)

A fig.13 e a fig.14 são mais dois exemplos de como a emoção e o sentimento estão implícitos nos retratos de Koryl, mesmo tratando-se de representações abstractas e de existir uma desconstrução das formas a que habitualmente estamos habituados. Na fig.13, somos confrontados novamente com conceitos como a fluidez e a mudança, pela representação de duas faces de uma mesma pessoa que perspectivam a existência de duas personalidades ou dois estados de espírito diferentes, provavelmente, um lado mais sereno e outro mais aliado ao sofrimento. Esta ilustração poderá ser entendida como as diferentes máscaras que usamos diariamente nas nossas vidas, ou como as várias emoções que podem tomar conta de nós, numa mesma situação, fase da vida ou ao longo da mesma. Poderíamos até constatar que, pela sobreposição de formas, a personagem principal é alguém que se sente, por alguma razão, num estado de espírito mais fragilizado, pelas lágrimas que lhe caem pela face e pelos seus olhos cabisbaixos, mas que se mascara

de alguém que aparenta estar tranquilo e sereno. A constatação de que os dois rostos pertencem à mesma pessoa, deve-se ao facto de que o corpo que lhes pertence, ser o mesmo.

Na fig.14 não é, somente, a linha e o traço que contribuem para a sua composição gráfica, mas também, e neste caso com maior relevância, a mancha uniforme e aguarelada, contribuindo para uma maior expressividade pelo uso de várias técnicas e materiais. A mancha preta que dá forma ao corpo representado, adquire uma forma irregular, curvilínea e angular, tudo isto combinado,



Fig.14 *Retrato de corpo inteiro, "totally tot no.2"*,
de Karolina Koryl
(2015)

resulta numa abstracção da realidade. A posição da personagem, do lado direito da imagem, contribui para a ideia de que a mesma se encontra num momento de introspecção; sentada sobre os seu próprios joelhos, com as mãos pousadas sobre as pernas, e a cabeça fletida sobre o seu ombro. O seu rosto sereno sem nenhuma expressão, acentua, mais uma vez, a mesma ideia de que a personagem se encontra perdida no seu pensamento.

No trabalho de Koryl, o mais importante a reter, é a expressividade com que trabalha a linha e a mancha e a comunicação de estados de espírito perceptíveis na forma como os corpos são representados e na forma como os rostos são trabalhados, mesmo quando não há uma associação directa com a realidade das formas. Isto é, o seu trabalho de abstracção não é impeditivo no reconhecimento de expressões faciais e corporais, reunindo todas as condições necessárias para que nos relacionemos com as pessoas retratadas. Mais importante ainda, é o facto de não serem necessárias palavras para decifrar a mensagem e conteúdo das suas ilustrações; são a tradução puramente visual de sentimentos e emoções, de questões identitárias, numa análise introspectiva e pessoal.

O trabalho de Koryl foi fundamental no desenvolvimento de um registo uno e conciso, capaz de acompanhar e fazer sobressair os conceitos e mensagens latentes no projecto prático. Uma das vertentes que se pretende explorar é a questão de identidade, que está intrinsecamente ligada ao trabalho de Koryl e à obra de Vatsyayana, que descreve inúmeras personagens, todas elas com características e personalidades distintas, tornando-se peças importantes na tradução visual da obra. A forma como a autora expressa as emoções e os estados de espírito através do retrato, constituiu uma forte fonte de inspiração no projecto prático, que acabou ele por se tornar também, numa abstracção da realidade, ou antes, numa desconstrução das formas e inversão do estereótipo de retrato, normalmente associado à figuração detalhada e pormenorizada.

3.2.4 Geran Knol

O próximo caso de estudo convida-nos a entrar no imaginário de Geran Knol, um artista visual e músico, nascido a 1991 numa pequena vila nas Friesland, uma região mais a norte da Holanda. Após ter concluído a licenciatura na *ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten — Zwolle, NL*, Holanda, decidiu mudar-se para a Antuérpia, situada na Bélgica, onde concluiu o mestrado na *St. Lucas University of Arts*. Em 2012, ainda estudante, juntamente com o seu colega de curso Bloeme van Bon, decidem criar um site, que ao longo dos anos tem vindo a ser desenvolvido como parte de um projecto colaborativo denominado *Park Pardon*. Este projecto visa a criação de imagens nas várias vertentes do desenho, da pintura e da escultura, posteriormente utilizadas nas suas próprias publicações e instalações.

Referido por Geran, no artigo online *Geran Knol - Sweet lines of mine*, 2015, publicado no site *Metal* e escrito por Mariana Viseu, *Park Pardon* é uma parceria que funcionou, desde o início, como escapatória a um trabalho restritivo que não lhes permitiria produzir de maneira livre, e que ainda lhes conferiu a possibilidade de “desistir de qualquer expectativa e criar coisas que não conseguiríamos fazer sozinhos” (KNOL cited in VISEU, 2015, s/p). Em 2014 lançaram o seu primeiro livro e gradualmente foram desenvolvendo um estilo consistente com uma linguagem muito própria (fig.15). No artigo online, *Geran Knol (NL)*,

presente no site *Illustrative*, o ilustrador acrescenta ainda que “somos capazes de trabalhar a um nível maior e pensar fora dos nossos próprios campos de interesse. A inspiração mútua

que recebemos é muito útil no meu trabalho pessoal” (KNOL, s/d, s/p). Em entrevista com Eline Schaerlaecken, no artigo *Geran Knol, Balancing between his autonomous work, illustration, Park Pardon and Oval Angle*, 2017, disponível na página *this surrounding us all*, revela como o seu projecto musical *Oval Angle* foi influenciado pelo seu trabalho como artista e ilustrador, definindo-o “mais ou menos como os meus desenhos: abstracto” (KNOL, 2017, s/p).



Fig.15 Park Pardon
— Geran Knol
e Bloeme van Bon

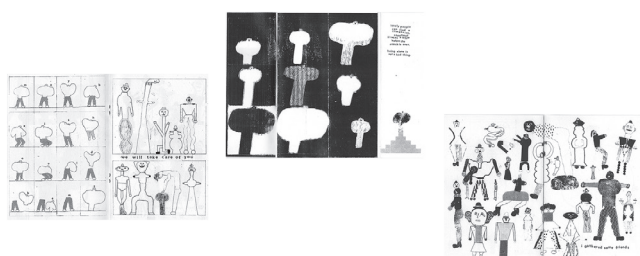


Fig.16 Ilustração
de Geran Knol

Como ilustrador, o seu trabalho é pessoal e intimista, e “uma pesquisa visual sobre o equilíbrio entre a figuração e a abstracção” (KNOL, s/d, s/p), percorrendo a colagem e o uso exaustivo do traço, da linha e da mancha, como podemos observar na fig.16. “O meu trabalho evolui em torno de assuntos pessoais, pequenas noções que podem significar muito para mim” (*idem*). Uma das particularidades do seu trabalho, reside no facto das suas ilustrações apresentarem uma ver-

tente analógica, onde o próprio contacta com a existência física das matérias e dos suportes, usando apenas o meio digital como forma de alteração e sublimação do seu trabalho. Das suas características mais expressivas, que lhe conferem uma linguagem muito própria, destacam-se as suas figuras planas, sem qualquer tipo de volumetria, e o retrato de personagens, na grande maioria dos casos, de perfil.

As suas ilustrações não são propriamente histórias ou narrativas elaboradas, mas sim o registo visual de episódios da sua vida e do seu quotidiano, fazendo uso da sua própria persona de forma humorística e irónica, juntamente com uma forma de silêncio poético, onde a transposição de sentimentos e a auto-análise adquirem um papel essencial e diferenciador.

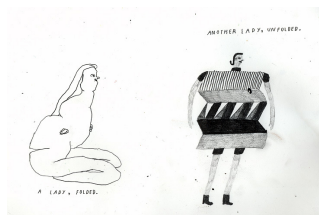


Fig. 17 Ilustração de Geran Knol

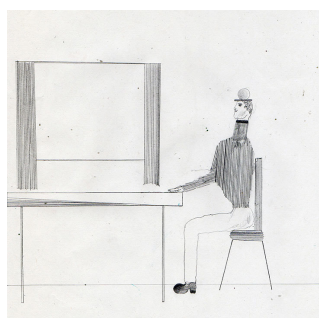


Fig. 18 Ilustração de Geran Knol



Fig. 19 Ilustração de Geran Knol

A fig. 17 mostra como Geran traz para as suas ilustrações o esboço ou o desenho informal espontâneo e pouco rigoroso, aliado, neste caso específico, a um tipo de registo mais pormenorizado e trabalhado, como se o seu trabalho fosse um tipo de híbrido de técnicas e estilos, e seguindo o que se disse anteriormente, um híbrido de emoções e reflexões, expressos nos vários registos que assume.

Para além do referido, podemos, igualmente, encontrar no trabalho do autor, uma utilização assídua de linhas, parte de um universo visual construído pelo ilustrador. O seu registo gráfico é a expressão visual da solidão, como confessado pelo próprio ilustrador, “eu sou introvertido. Numa sala cheia de pessoas, às vezes, sinto-me como um estranho. É esse sentimento que tento assimilar nos meus desenhos” (KNOL, 2017, s/p). Um bom exemplo disso é a fig. 18, que retrata um homem sozinho, sentado, provavelmente pensativo, numa sala praticamente vazia, onde reina o silêncio, reforçado pelo uso monocromático de cores e pelo uso predominante da linha. No entanto, a fig. 19, representa essa mesma solidão de uma forma distinta; a solidão, usualmente, assumida no seu trabalho, é transmitida pela forma como brinca com a cor e pelo jogo de contrastes. A cor, neste caso, revela uma sensação oposta a aquela que, realmente, pretende traduzir na sua ilustração, como revelado a Ayla Angelos, na entrevista *Through irony and loneliness, illustrator Geran Knol transfers his feelings into art*, disponível na página *It's Nice That*, “eu gosto de usar os meus sentimentos e mostrá-los de forma irónica exagerando as coisas ou pelo uso de cores que contrastam com o estado de espírito” (KNOL cited in ANGELOS, 2017, s/p).

Em suma, o mais relevante no trabalho de Geran, é a forma como traduz o sentimento de solidão em matéria visual, através de uma linguagem e um estilo muito individual. As suas formas abstractas e figurativas, à semelhança de Koryl, referida no caso de estudo anterior, têm a facilidade de prender o olhar do espectador às suas ilustrações e de nos conectar com os sentimentos, através delas, manifestados.

O exagero das formas, a utilização da linha e da mancha (através de um registo espontâneo e informal), a exploração dos materiais e a criação de ambientes capazes de transmitir determinado estado de espírito, são algumas das características mais relevantes no trabalho de Geran, transpostas para o projecto prático, que procura alcançar o mesmo modo de construção de mensagens. A cor, que neste caso de estudo, é geradora de controvérsia, pela gama cromática que explora em contraste com o estado de espírito revelado, é uma componente igualmente importante na construção de novas significações do projecto prático. No caso particular do projecto, a cor não assume nenhuma contradição em

relação à mensagem subjacente, antes pelo contrário, o que se procura é que a cor esteja em concordância com as sensações a serem transmitidas, no entanto, a semelhança entre ambos, reside na importância dada ao jogo de cores e da construção de significação através do uso delas, que neste sentido, passa a constituir um dos pontos fulcrais das ilustrações do projecto prático.

3.3 A colecção

O projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor* é um híbrido entre livro de texto e livro ilustrado que tem como base a obra original *Kamasutra* de Vatsyayana, traduzida pelos ingleses Sir Richard F. Burton e Foster Fitzgerald Arbuthnot em 1883. Não se sabe exactamente qual a data desta edição do *Kamasutra*; apenas que pertence à colecção livros de bolso — publicações Europa-América, edição nº 40 606/ 2066. Passagens como o “prefácio”, a “introdução” e as “notas explicativas”, não constituíam a obra original, devendo-se a sua existência apenas aos dois escritores ingleses; no entanto, estas partes foram incluídas no artefacto relativo ao projecto prático, por introduzirem noções importantes da história e contexto cultural indiano, que nos garantem uma boa base de compreensão para a leitura que se segue da obra original.

No que diz respeito à obra escrita originalmente por Vatsyayana, a mesma divide-se em 7 partes, todas elas integradas no mesmo livro, em que cada uma dessas 7 partes está subdividida por capítulos, sendo o seu número variável. A *Parte I* tem como título Introdução, *Parte II* — Da união Sexual, *Parte III* — Da Aquisição de uma esposa, *Parte IV* — Da esposa, *Parte V* — Das esposas dos outros, *Parte VI* — Das cortesãs, e finalmente, *Parte VII* — Dos meios de atrair os outros.

Na sua génese, o texto integral do *Kamasutra*, consiste numa descrição pormenorizada e exaustiva dos códigos de conduta de um cidadão indiano, concretizando-se numa obra com um vasto número de conceitos, ideologias e mensagens. Por esta razão, na tentativa de simplificar o processo de compreensão do leitor e de englobar uma tradução visual completa de todos os princípios visados na mesma, optou-se pelo desenvolvimento de um projecto baseado numa colecção formada por 7 livros diferentes, uma publicação que se desdobrará em 7 fascículos, sendo que cada um desses livros/ fascículos corresponde a uma das partes pelas quais a obra se divide.

Acredita-se que, na criação de uma colecção, onde vão sendo lançadas, faseadamente, as partes que a constituem, ao invés de uma única publicação que englobasse as 7 partes existentes num só livro, é estabelecida uma continuidade de conceitos, conteúdos e temáticas a serem absorvidas de forma gradual. Esta continuidade visa acompanhar o ritmo de cada leitor, garantindo assim,

que o conteúdo da obra seja recebido de forma integral e não parcial, evitando o risco de que a obra seja, novamente, mal entendida, descontextualizada, ou não lida de todo, à semelhança do que aconteceu no caso específico do *Kamasutra*, em contexto ocidental, algo que já foi bastante discutido ao longo do capítulo 1.

3.4 O artefacto

O projecto prático desenvolvido, corresponde à *Parte I* das 7 partes que constituem o livro original *Kamasutra* de Vatsyayana, no fundo, o primeiro fascículo daquela que seria a colecção *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*. É um híbrido que contrapõe a obra literária original e a sua posterior tradução visual, através da ilustração, no qual o seu principal objectivo é o de dar uma nova

vida e uma nova leitura ao *Kamasutra*, obrigando o leitor/ espectador a confrontar-se com o texto integral de Vatsyayana.

A fig.20 diz respeito ao livro que deu origem e motivou esta investigação e respectiva componente prática. Um livro encontrado há cerca de três/ quatro anos numa feira alternativa de livros em segunda mão, na cidade do Porto. Ele não foi apenas a base conceptual e estrutural, mas a base estética e gráfica do desenvolvimento deste projecto prático; a sua capa de 17,8 x 11,5 cm é quase a proporcionalidade directa das medidas atribuídas ao projecto prático que apresenta uma capa de 25,6 x 16,4, quando o livro está fechado. Este formato, menos convencional, foi assumido por, no momento em que o livro está aberto, formar um rectângulo com um largura total de 32,8 cm (o somatório da largura de duas folhas), não muito distante da medida da sua altura, o que nos proporciona a sensação de estarmos a visualizar um quadrado, e assim, as ilustrações poderem assumir uma verticalidade e uma horizontalidade semelhantes.



Fig. 20 Capa do livro Kamasutra original

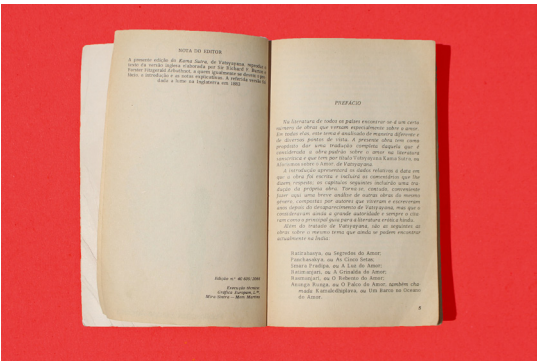


Fig. 21 Livro aberto — Kamasutra original



Fig. 22 *Capa do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor — lado A*

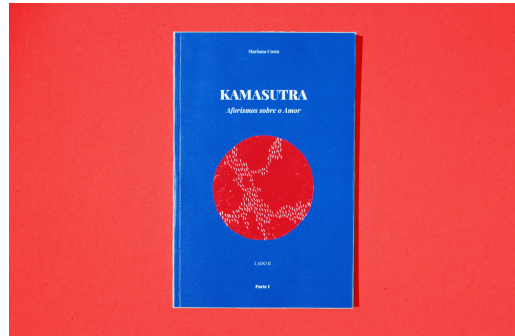


Fig. 23 *Capa do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor — lado B*

O artefacto é constituído por dois livros, um deles integra o texto original do *Kamasutra* (fig.22) e o outro, as ilustrações que o traduzem (fig.23); no fundo, a concepção física da questão teórica fundamentada ao longo do capítulo 2, onde texto e imagem assumem uma importância igualitária, embora distinta, justificada pela existência de dois livros, integrados no mesmo artefacto pela capa, o elemento físico que os unifica, mas que também os diferencia.

Inicialmente, os dois livros, contrapostos costas com costas, seriam envolvidos pela capa que apresentaria duas faces, isto é, a leitura poderia ser iniciada pelos dois lados, funcionando pela frente e pelo verso; de um lado encontraríamos o texto e, rodando e invertendo o livro, naquela que seria a contracapa de um livro convencional, encontraríamos a outra capa que daria início às ilustrações. Entretanto, na procura de uma encadernação que facilitasse o manuseamento do livro, chegou-se a aquela que é conhecida como encadernação *dos-a-dos*, que permite que o livro seja lido sempre na mesma orientação, sem que tenha de ser rodado e posteriormente virado ao contrário. O seu manuseamento circular reduz os dois movimentos que, inicialmente, teriam



Fig. 24 *Livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor em perspectiva*

de ser executados para iniciar a leitura de um lado e depois do outro, para um único movimento, o de fechar e abrir as capas. Ao terminar a leitura de um dos lados, o livro é encerrado pela sua contracapa, que por sua vez, está interligada à lombada e à capa que inicia a leitura do livro seguinte; mal é terminada a leitura do texto, inicia-se a leitura das imagens ou vice-versa.

Quanto à sua planificação, o que encontramos é a capa de um dos livros, seguindo-se pela sua lombada, contracapa (comum aos dois livros), e no verso da folha, a lombada do outro livro e respectiva capa. Quando dobrada, adquire, mais ou menos a forma de um “s” ou de um “z”, acolhendo cada um dos



Fig. 25 Vista de cima do Livro *Kamasutra ou Aforismo sobre o Amor*

livros nos dois espaços vazios que cria, colados, cada um deles, à respectiva lombada, como perceptível através da fig.25. Para além disso, o livro ainda apresenta abas com uma largura de 6 cm.

Derivado da sua encadernação, este artefacto não possibilita a leitura das imagens ao mesmo tempo que o texto, obrigando o leitor/ espectador, que ao ter de memorizar o conteúdo, o absorva e interiorize de uma forma mais profunda e consciente.

Desta forma, é-lhe permitida, ao leitor, a criação das suas próprias significações e simbolismos; ao projectar esta encadernação e este sistema de leitura, o processo de intelectualização passa a ser autónomo, no qual é ele quem estabelece as suas próprias comparações. Neste sentido, embora o cunho pessoal dos autores seja uma componente sempre presente, o leitor não fica somente subordinado às interpretações e objecções dos mesmos, mas também às suas. O artefacto é vivido e construído pelos seus autores e leitores; pelos emissores e receptores da mensagem, numa elaboração conjunta de significado.

A metáfora implícita, que justifica a existência destes dois livros, é o confronto entre duas forças opostas; a razão e a emoção, traduzidos pelas cores vermelha e azul, cores complementares. O lado do texto (o elemento objectivo, concreto e racional), que não sofreu qualquer tipo de análise subjectiva ou pessoal, adquire uma cor fria, o azul — usualmente associado à verdade, confiança, serenidade e intelectualidade; do outro lado, o referente às ilustrações (o elemento subjectivo, emotivo, pessoal, expressivo), a tradução visual do verbo, foi-lhe atribuído uma cor quente, a cor vermelha, complementar do azul — comumente associada ao amor, às sensações fortes, à emoção, à transgressão, proibição e ao prazer.

As duas capas do livro apresentam um círculo situado, praticamente, no centro das mesmas, garantido que seja o primeiro elemento para o qual os olhos se dirigem. O círculo, por representar a eternidade e a divindade, por não ter princípio nem fim, considerada por muitos a forma perfeita e usualmente associada à espiritualidade. No caso específico dos hindus, é a representação do ciclo da vida: nascer, morrer e renascer.

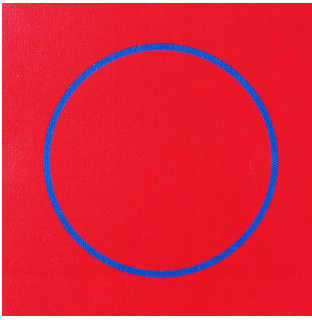


Fig. 26 *Círculo azul
sobre fundo vermelho*
— lado A

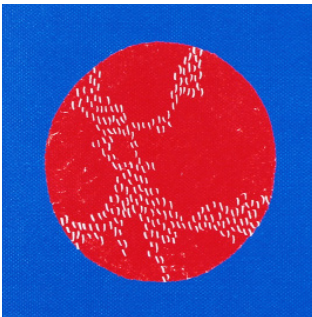


Fig. 27 *Círculo verme-
lho sobre fundo azul*
— lado B

Começando pelo lado racional (fig.26), respectivamente ao livro que contém o texto integral da *Parte I* do *Kamasutra*, o círculo foi desenhado vectorialmente, para que fosse o mais rigoroso possível, sendo este rigor associado aos conceitos de racionalização e objectividade; uma forma pré-existente, sem qualquer expressividade. A sua cor azul é, mais uma vez, e como referido anteriormente, o reforçar da ideia de algo que se apresenta como concreto e racional; o fundo vermelho, por trás do círculo, foi escolhido com o intuito de criar uma tensão visual cromática que se traduz na tensão entre as duas forças opostas: a emoção e a razão.

O mesmo acontece com a outra capa do livro, a que corresponde às ilustrações; o seu fundo azul contrasta com o círculo vermelho, representativo da emoção e expressão reflectida na sua técnica manual a pastel de óleo sobre papel, posteriormente raspado com uma goiva, originando pequenos e múltiplos detalhes a branco (pela subtração de matéria) que ajudam a reforçar a ideia de expressividade e complexidade, a mesma que se associa aos sentimentos e às emoções (fig.27). O interior de cada livro assume a cor oposta à cor de fundo da capa.

O papel escolhido foi o *Rives Design Bright White* com uma gramagem de 300g que garante alguma resistência e durabilidade ao livro. Este papel texturado, com uma trama peculiar, transmite a manualidade e expressividade transversal a todo o projecto prático e assegura uma experiência sensorial ao seu leitor.

A fonte escolhida para ambas as capas é a *Playfair Display*, uma fonte de design de transição que, como indicado pelo nome, é ideal para títulos, pelos elevados contrastes que a fonte apresenta ao nível do seu desenho. Esta fonte serifada, com uma base caligráfica, transmite as características pessoais e intimistas que se pretendem com este projecto.



Fig. 28 *Pormenor
— título na capa
do livro*

O *layout* das capas é bastante minimalista, de forma a não retirar a atenção e foco nos círculos e mantendo uma concordância com o interior dos dois livros, também eles paginados de forma "invisível", nos quais se destaca o conteúdo e não os seus atributos ou artifícios gráficos. As duas capas apresentam exactamente o mesmo *layout* e a mesma hierarquia de informação; o título "Kamasutra", com 35 pts

e a *black*, que lhe confere uma visibilidade bastante superior ao subtítulo "Aforismos sobre o Amor" com 18 pts, a *bold italic*, não fosse esse, o título mais reconhecido da obra. O título do autor, com 12 pts ("Vatsyayana" no caso da capa que corresponde ao texto original do *Kamasutra*, e "Mariana Costa" na outra capa), assim como a informação "Parte I" a *bold*, criando maior desta-

que, e a referência “Lado A” (na capa referente ao texto) e “Lado B” (na capa referente às ilustrações) que funcionam apenas para o leitor se localizar na sua leitura



Fig. 29 Pormenor da lombada do livro

e como sugestão de sequência, achando que desta forma, se garante uma melhor compreensão, por parte do leitor/ espectador, da temática abordada.

No entanto, porque o mesmo é livre de começar pela parte que achar mais conveniente, pode escolher iniciar a sua leitura pela componente visual e só de seguida a componente textual. Começar pelo texto original ou pela sua tradução é sempre e somente uma escolha, sendo que as duas linguagens compre-

endem os mesmos conceitos, embora o façam por meio de códigos e signos distintos. Por último, a lombada, que apresenta a mesma informação presente nas capas, com um tamanho de 6 pts.

3.5 O texto, as ilustrações e os seus desígnios

O texto original do *Kamasutra* acarreta uma série de significados e simbolismos que se foram perdendo no tempo e espaço, pelo uso descontextualizado da obra. Apenas o pequeno trecho do texto, relativo às famosas posições sexuais, sobreviveu ao uso desmedido de ilustradores, escritores e outros criadores, um pouco por todo o Ocidente. Neste sentido, trazendo de novo um dos livros mais antigos e promissores dentro da temática sexual e erótica, com uma abordagem bastante actualizada e progressista dos ideais que proclama, procurou-se traduzir o verdadeiro significado da obra através da ilustração, com uma abordagem conceptual e estética distante daquilo que tem vindo a ser produzido a partir da obra.

O texto de Vatsyayana assume, neste artefacto, igual importância às ilustrações. A paginação do livro que o integra, foi uma tarefa morosa, na tentativa de a tornar o mais simples e "invisível" possível e não se distanciar demasiado do *layout* do livro que constituiu o ponto de partida deste projecto prático, sem grandes artifícios e elementos visuais, sobressaindo somente o seu conteúdo. No que diz respeito à escolha tipográfica, seleccionaram-se duas fontes distintas que combinassem entre si, pela sua abordagem recente e modernizada, mantendo os princípios e estética de fontes antigas. A *Playfair Display*, usada também na capa, para os títulos, subtítulos e destaques, com uma vertente mais caligráfica, e a *Tiempos Text* para texto corrido, facilitando, assim, a sua leitura; ambas são serifadas.

O início do livro inclui o prefácio, a introdução e as notas explicativas, que dizem respeito a Sir Richard F. Burton e a Foster Fitzgerald Arbuthnot, não constando no livro original de Vatsyayana. Existe também um género de índice, denominado no próprio texto de “plano de obra”, que terá sido modificado

neste projecto prático, por não pertencer ao texto original, de modo a corresponder, efectivamente, aos títulos dos vários capítulos presentes na obra, permitindo que o leitor se consiga guiar, de forma mais eficaz, pelo livro. Posto isto, inicia-se a transcrição directa do texto de Vatsyayana, sem qualquer manipulação ou alteração.

Os textos são todos justificados, à semelhança do livro que serviu como mote para este projecto prático (fig.30), à excepção das partes seleccionadas do texto que serviram como base de desenvolvimento das ilustrações, destacados pelo uso da fonte *Playfair Display* em itálico, com um tamanho superior ao do resto do texto, saindo fora da estrutura da grelha, tornando-os, desta forma, mais apelativos para o leitor. Cada um destes excertos é acompanhado por um carácter de caixa alta, num tamanho de letra inferior, que o interliga à ilustração correspondente, também ela fazendo-se acompanhar desse mesmo carácter, situado no canto inferior direito da página;

um sistema de identificação que orienta o leitor, estabelecendo a ponte entre os dois livros, o livro do texto e o livro ilustrado, e garantindo que nada se perde na sua tradução. Também as notas de rodapé, com um tamanho bastante inferior a todos os outros elementos da página, ajudam a criar vários níveis de informação e leitura. Na impressão deste livro, foi escolhido o papel *Renova* de 80g, que por ser reciclado e conter uma superfície rugosa, contribui para uma experiência sensorial mais interessante.

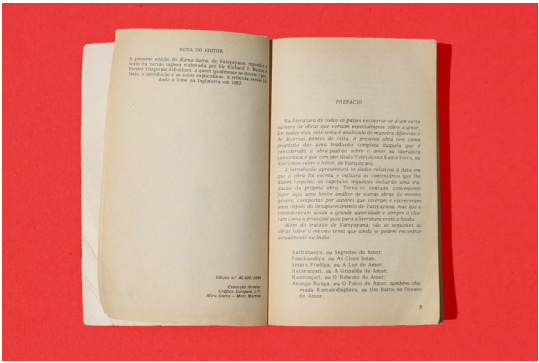


Fig. 30 Interior do livro original do Kamasutra

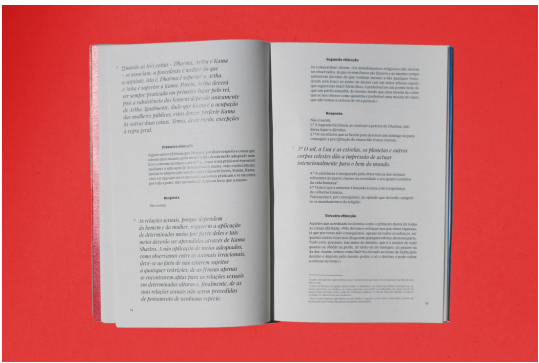


Fig. 31 Interior do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor — projecto prático

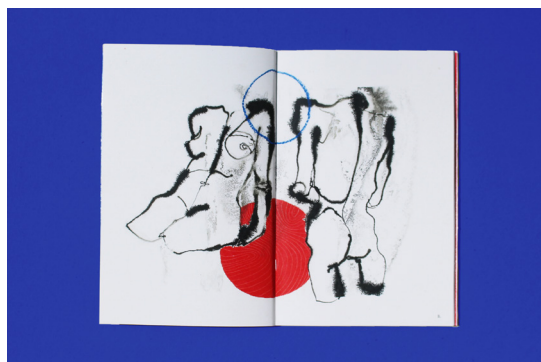


Fig. 32 Ilustração do livro *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor* — projecto prático



Fig. 33 Ilustração do livro *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor* — projecto prático



Fig. 34 Pormenor mancha — ilustração do livro *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*

As ilustrações são a tradução visual das sensações experienciadas no decorrer da leitura da obra; elas dão forma, dimensão e sentido às palavras de Vatsyayana. Ao interpretar o texto, a ideia inicial com que se fica, é de que se trata de um manual de códigos e regras sociais, mas, feita uma análise mais profunda e detalhada do seu conteúdo, é de emoções e sentimentos de que se trata a obra.

No processo de tradução visual, a escolha dos materiais, técnicas e registo revelaram-se peças fundamentais na construção de sentido e significado. O desenho analógico, que pressupõe um contacto directo com a matéria, devolve ao leitor uma experiência sensorial rica, e por isso, a exigência de materiais que originassem texturas e traços com alguma volumetria, tornou-se um requisito base. Neste sentido, optou-se pelo uso de pastéis de óleo, tinta-da-china sépia e preta e grafite pura. Definidos os materiais, as técnicas e a expressão dos elementos que compõem a ilustração, ficam, desde esse momento, condicionados à natureza gráfica dos mesmos.

Partindo dos excertos seleccionados do texto original, iniciaram-se os primeiros estudos das ilustrações. Originalmente desenhadas sobre papel reciclado, com uma espessura de 120g (capaz de comportar o uso de líquidos sem que a folha ficasse enrugada), as mesmas foram sendo desenvolvidas sobre determinados pressupostos e respeitando algumas regras, de modo a criar uniformidade entre as várias. Primeiro, definiu-se os dois elementos gráficos transversais a todas elas, a linha e a mancha; a linha sempre que se pretendem pormenores e detalhes que os outros materiais não permitem, pelo uso de tinta-da-china preta com aparo, e a mancha criada

pelos pastéis de óleo, tinta-da-china sépia e grafite pura, em casos em que se pretenda dar maior destaque às formas, que pela expressividade das texturas criadas, são providas de maior sensorialidade.

Distanciando-se da estética e tipologia de imagens, convencionalmente, associadas ao *Kamasutra*, as ilustrações referentes a este projecto prático visam uma linguagem visual com base na abstracção e desconstrução da realidade, aliada

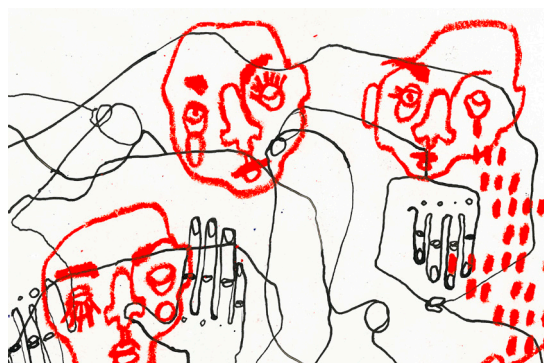


Fig. 35 Pormenor
rostos — ilustração
do livro *Kamasutra ou
Aforismos sobre o Amor*

à figuração. A figura humana (mais concretamente, o rosto, a expressão da individualidade de cada ser) destaca-se, não fosse o propósito original da obra, a reflexão, partindo da estruturação e organização, sobre as relações humanas, a exploração dos sentimentos e do prazer, e a caracterização das personagens e seus papéis, enquanto membros de uma determinada sociedade ou comunidade.

Os únicos rostos representados pertencem às figuras de relevo desta obra; salientando-se os rostos femininos das *Cortesãs* ou *Nayika/ Ganika*, e os rostos masculinos pertencentes ao *Dandy* e ao *Chefe de Família*. A presença de elementos da natureza (pássaros, flores, árvores) são as evidências de uma vivência em contacto com o meio natural. A natureza dos corpos (despidos), reflectem a pureza da natureza humana, dos sentimentos e do pensamento. Formas volumétricas, por meio da mancha e da textura e formas bidimensionais, por meio da linha e do traço, convivem nestas ilustrações com vista a simultâneas experiências sensoriais. O desenho de contorno cego também foi uma das técnicas, aqui, introduzidas, contribuindo para um traço espontâneo, descomprometido e expressivo, culminando numa maior abstracção da realidade. Esta abstracção visa uma maior envolvência por parte do leitor, pela contemplação e reflexão, intelectualizando e absorvendo além do que os olhos vêem, procurando o verdadeiro significado por trás de formas que lhe são menos familiares, mas com as quais se identifica.

As cores, novamente o azul e o vermelho da capa, são usadas nos elementos com maior importância, tendendo a ser os primeiros para os quais se dirige o olhar do leitor. O simbolismo que elas acarretam já foi referido anteriormente, quando explicadas as cores da capa, e aqui, são novamente utilizadas na mesma linha de pensamento; os elementos que adquirem a cor azul, são os elementos mais “frios” no sentido literal e no sentido metafórico da palavra, dependendo da ilustração. Quando utilizado como metáfora, simboliza a razão e o cogito; os elementos vermelhos, os “quentes”, apelando à emoção, sensualidade ou erotismo. Para a impressão deste livro, foi usado o papel *Eural* de 220 g, um tipo de papel reciclado e com a robustez necessária para a impressão de cores a frente e verso. Novamente, à semelhança da impressão do livro que acarreta o texto, o seu papel texturado confere ao leitor uma experiência sensorial mais interessante.

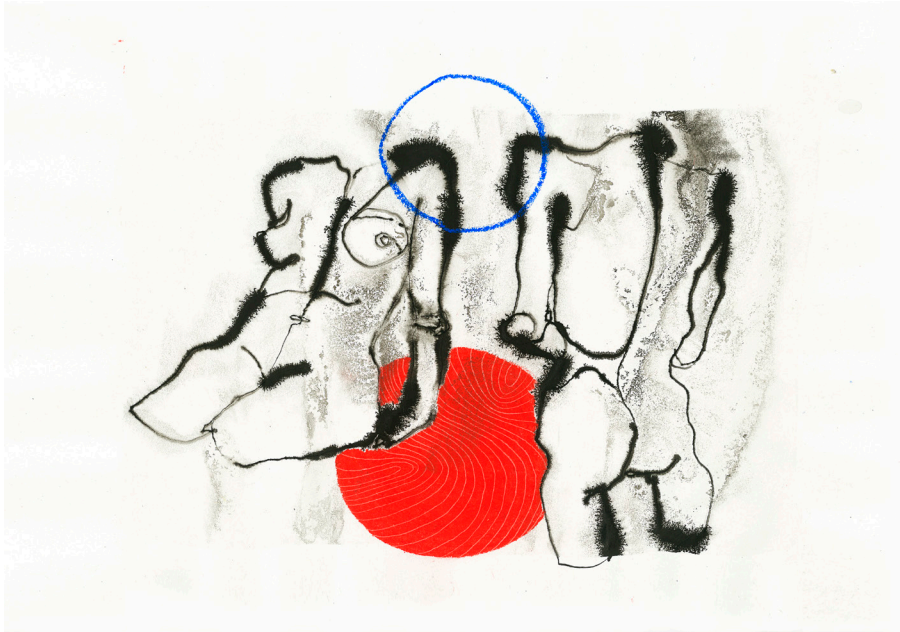
3.5.1 Da sua tradução à Narrativa Visual



“A presente obra tem como propósito dar uma tradução completa daquela que é considerada a obra-padrão sobre o amor na literatura sanscritica e que tem por título Vatsyayana Kamasutra, ou Aforismos Sobre o Amor, de Vatsyayana.”

Fig. 36 Primeira ilustração do projecto prático

A fig.36 diz respeito à ilustração que dá início à tradução visual da obra de Vatsyayana, partindo do excerto situado do seu lado direito. Geralmente associado ao processamento das emoções e dos sentimentos, optou-se pela representação do nosso órgão vital, o coração. Os seus pormenores e detalhes são a expressão da complexidade dos assuntos com que nos deparamos ao lidar com temas relacionados ao amor. Sobressai o vermelho, que abrange o “coração” quase na sua totalidade, por abordar um tema, manifestamente, irracional, dotado de pouco ou nenhum raciocínio e pensamento mais lógico.



“Ao princípio, o Senhor dos Seres criou os homens e as mulheres, e sob a forma de mandamentos codificados em cem mil capítulos, estabeleceu as normas que deverão regular a sua existência em relação a Dharma, Artha, e Kama.”

Fig. 37 Segunda ilustração do projecto prático

A segunda ilustração (fig.37) é a tradução de um dos excertos mais significativos no entendimento da obra *Kamasutra*; o mesmo que se encontra do seu lado direito. A partir deste ponto, é possível compreender porque é que este projecto prático parte do confronto entre várias doutrinas ou ideologias; *Dharma* e *Artha* pendendo para a razão, e *Kama* visando a primazia das emoções e do prazer físico e mental. A ilustração traduz a criação do homem e da mulher, na busca pelo equilíbrio entre as três doutrinas e o que elas defendem. Mais uma vez, o círculo vermelho a representar a emoção e o círculo azul, o pensamento racional.

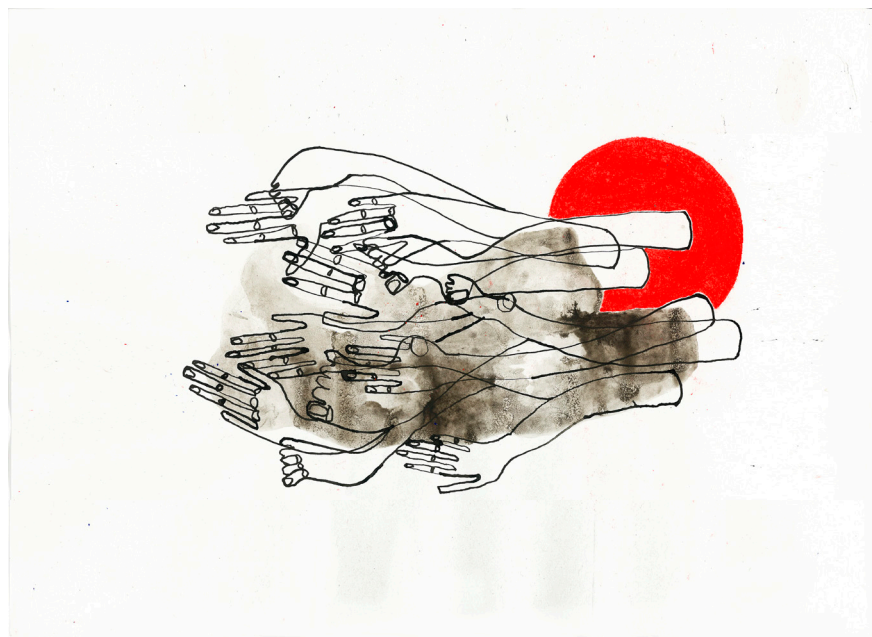


Fig. 38 Terceira
ilustração do projecto
prático

Os cinco sentidos, responsáveis pela apreensão do prazer, *Kama*, traduzem-se sob a forma de braços, mãos, pernas e pés em contacto físico com o corpo que se esconde por baixo. O círculo vermelho está localizado perto do órgão sexual da mulher, transmitindo o erotismo e sensualidade transversal à totalidade da obra.

“Kama consiste no gozo dos objectos apreendidos pelos cinco sentidos — ouvido, tacto, vista, gosto e olfacto —, ajudados pelo espírito unido à alma. O ponto essencial deste gozo reside num especial contacto entre o órgão dos sentidos e o seu objecto; à sensação de prazer que resulta deste contacto dá-se o nome de Kama.”

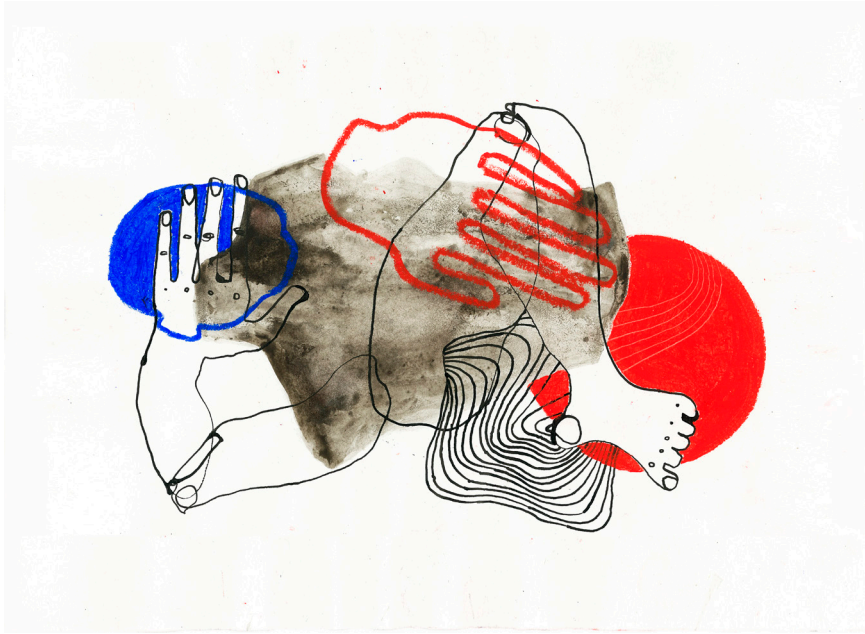


Fig. 39 Quarta
ilustração do projecto
prático

Chegamos à ilustração que nos explica os três princípios fundamentais da obra, *Dharma*, *Artha* e *Kama*. Pelo uso de tinta-da-china sépia, encontramos um busto, sem cabeça, sem identidade, e sem identificação de género, deitado. A mão vermelha que se sobrepõe ao resto dos elementos, pretende traduzir a ideia de que alguém está a invadir o espaço “privado” de outra pessoa. O círculo vermelho, posicionado, à semelhança da ilustração anterior, próximo da zona íntima do indivíduo, pretende novamente transmitir a ideia de prazer e erotismo. Pelo contrário, o rosto a azul, pretende marcar a presença de um pensamento lógico e racional, directamente relacionado com *Dharma* e *Artha*.

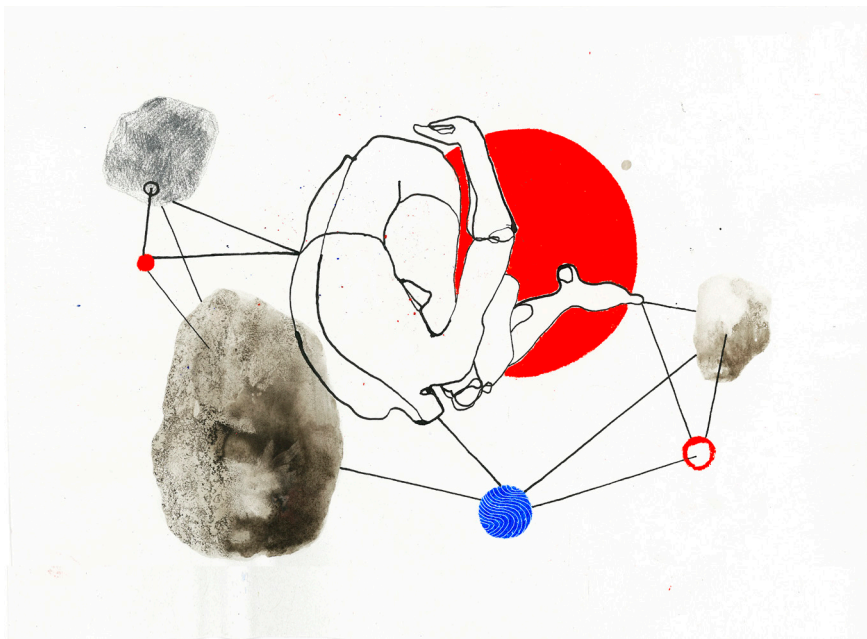
*“Quando as três coisas
— Dharma, Artha e Kama
— se associam, a precedente
é melhor do que a seguinte,
isto é, Dharma é superior
a Artha e Artha é superior
a Kama. Porém, Artha
deverá ser sempre praticada
em primeiro lugar pelo rei,
pois a subsistência dos homens
depende unicamente de Artha.
Igualmente, dado que Kama
é a ocupação das mulheres
públicas, estas devem preferir
Kama às outras duas coisas.
Temos, deste modo, excepções
à regra geral.”*

“As relações sexuais, porque dependem do homem e da mulher, requerem a aplicação de determinados meios por parte deles e tais meios deverão ser aprendidos através de Kama Shashtra. A não aplicação de meios adequados, como observamos entre os animais irracionais, deve-se ao facto de não estarem sujeitos a quaisquer restrições, de as fêmeas apenas se encontrarem aptas para as relações sexuais em determinadas alturas e, finalmente, de as suas relações sexuais não serem precedidas de pensamento de nenhuma espécie.”



Fig. 40 Quinta ilustração do projecto prático

A quinta ilustração (fig.40) é a conceptualização da ideia de que somos animais racionais, pela silhueta do rosto que se sobrepõe ao corpo de um animal/ ser humano, novamente sem identificação de género, a azul. E novamente a presença do círculo vermelho, a representar a parte emocional associada ao prazer, constituinte da natureza humana, ainda que, submetida aos princípios da lógica e do pensamento.



*"3º O sol, a Lua e as estrelas,
os planetas e outros corpos
celestes dão a impressão
de actuar intencionalmente
para o bem do mundo".*

Fig. 41 Sexta
ilustração do projecto
prático

Esta ilustração pretende representar a influência que os corpos celestes têm sobre o nosso corpo, e como as duas forças, a razão e a emoção actuam, igualmente, sobre ele.

“A mulher deverá, por conseguinte, aprender a Kama Shastra, ou pelo menos parte dela, estudando a sua prática sob a orientação de uma amiga íntima. Deverá estudar, a sós, as sessenta e quatro praticas que constituem parte da Kama Shastra. A sua instrutora deverá ser uma das seguintes pessoas: a filha de uma ama que tenha sido criada na sua companhia e que já tenha casado, uma amiga que mereça inteira confiança, a irmã de sua mãe (quer dizer, uma tia materna), uma criada já idosa, um pedinte que tenha anteriormente vivido com a família ou a sua própria irmã, em que poderá sempre confiar.”

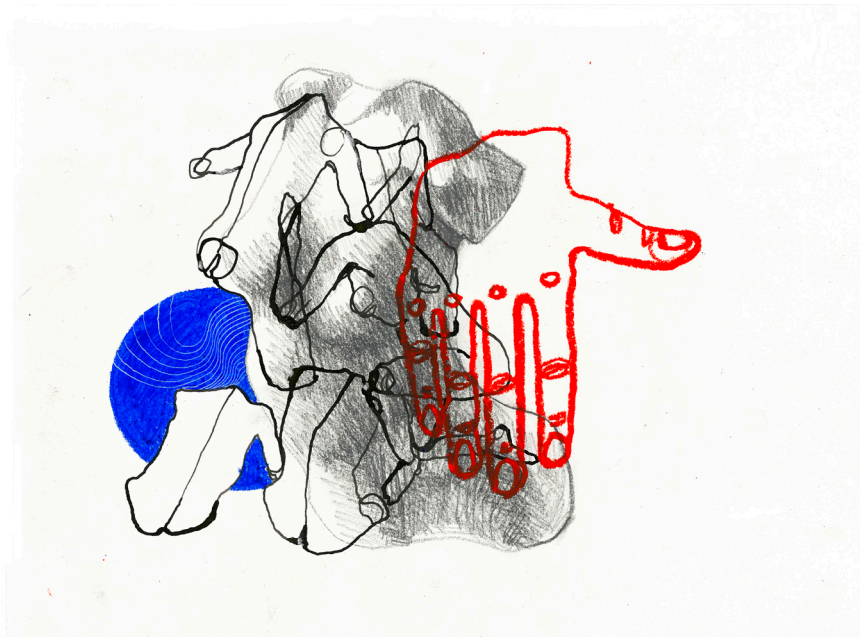


Fig. 42 Sétima ilustração do projecto prático

A presença das cinco mulheres que estão encarregues de auxiliar a aprendizagem dos ensinamentos presentes no *Kamasutra*. A presença da razão e da emoção, uma vez mais, presentes pelo azul e pelo vermelho que se apresenta sob a forma de mão, que subentende o tacto, no fundo, a tradução de um dos cinco sentidos associados ao prazer.

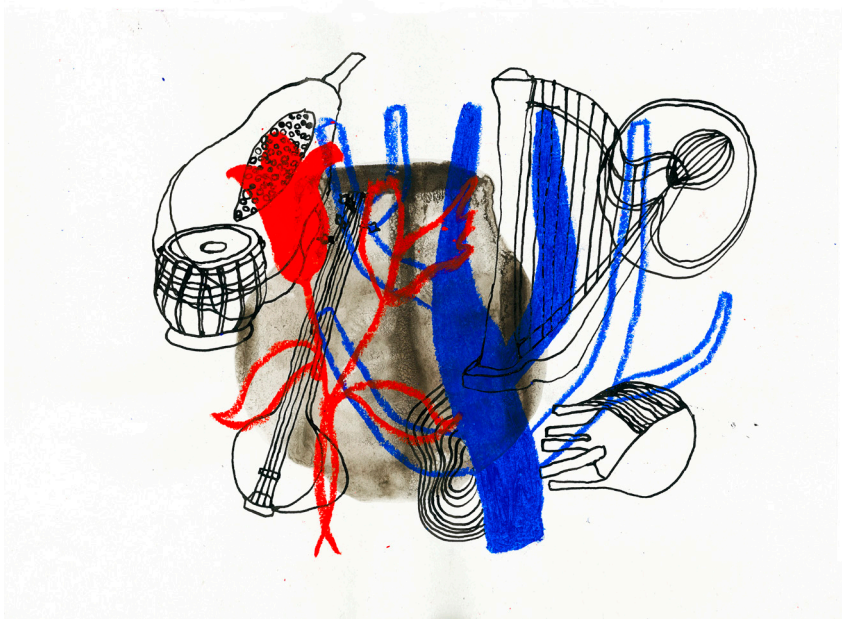


Fig. 43 Oitava
ilustração do projecto
prático

A oitava ilustração, partindo do excerto do lado direito, aqui, incompleto, refere-se à tradução visual das 64 artes, das quais, a *Cortesã* deve ser dotada.

*“O canto.
A arte de tocar
instrumentos musicais.
A dança.
A harmonização entre
o canto, a dança
e a música instrumental.
A escrita e o desenho.
A tatuagem.
A arte de revestir e adornar
um ídolo com arroz e flores.
(...)”*

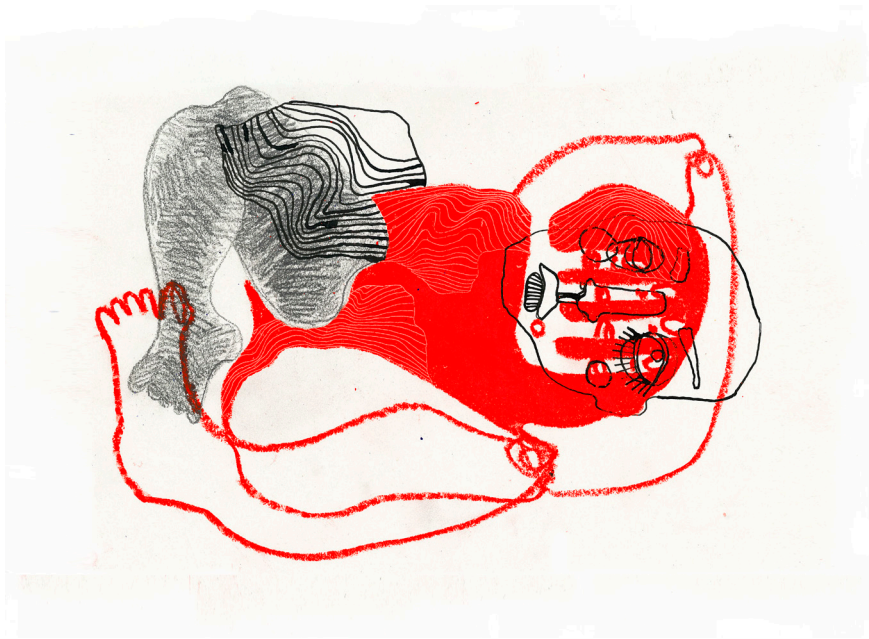


Fig. 44 Nona ilustração do projecto prático

De seguida, a ilustração referente à personagem central de toda a narrativa do *Kamasutra*. Como figura representativa do prazer, o vermelho é a sua cor predominante. Deitada e vulnerável, é a única figura que adquire um rosto, uma identidade, que lhe confere um estatuto superior em relação a todas as outras personagens intervenientes. O azul não tem presença nesta ilustração, porque a personagem não está restringida pelos mesmos princípios racionais que o resto das personagens.

"De seguida, a ilustração referente à personagem central de toda a narrativa do Kamasutra. Como figura representativa do prazer, o vermelho é a sua cor. Deitada e vulnerável, é a única figura que adquire um rosto, uma identidade, que lhe confere um estatuto superior em relação a todas as outras personagens intervenientes. O azul não tem presença nesta ilustração, porque a personagem não está restringida pelos mesmos princípios racionais que o resto das personagens."

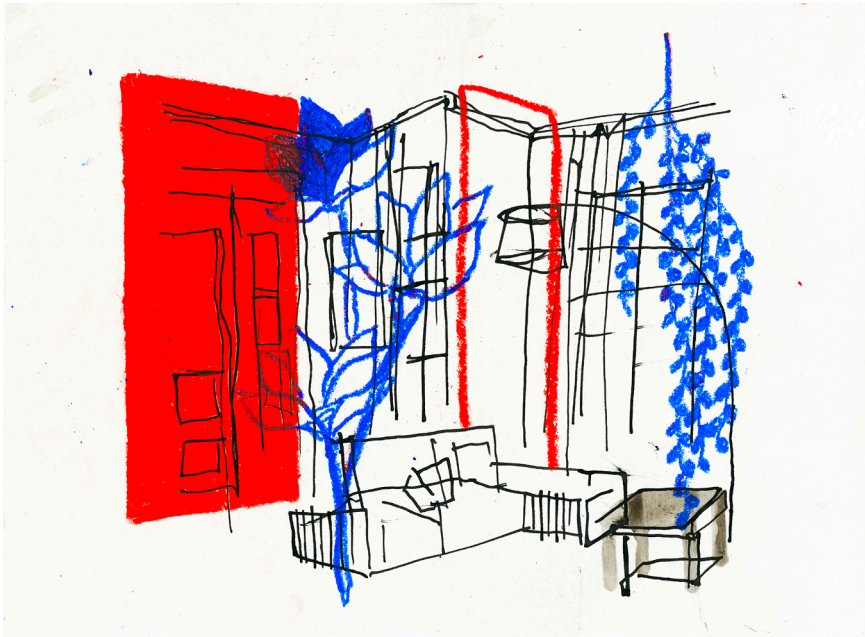


Fig. 45 Décima
ilustração do projecto
prático

“O primeiro será ocupado pelas mulheres, ao passo que o outro, perfumado com ricas fragrâncias, deverá conter uma cama mole agradável à vista, coberta com um pano de uma brancura imaculada, pouco elevada na parte central, adornada de grinaldas e ramos de flores; terá um dossel a cobri-la e duas almofadas, uma à cabeceira e outra aos pés. (...) do lado de fora do aposento exterior deverá haver gaiolas com pássaros e um compartimento reservado a trabalhos de fiação e escultura em madeira e a outros entretenimentos idênticos. No jardim haverá balouços, um caramanchão revestido de trepadeiras em flor, sob o qual se encontrará um banco de erva para as pessoas se sentarem.”



Fig. 46 Décima
primeira ilustração
do projecto prático

Seguem-se as descrições do espaço interior (fig.45) e exterior da casa (fig.46), que partem da interpretação do mesmo excerto (aqui, incompleto), com a presença constante de elementos a vermelho e elementos a azul, traduzindo a questão de que o factor emocional e o factor racional estão presentes em toda a vivência das personagens do *Kamasutra*, assim como os espaços que habitam, parte das suas vidas e fruto das suas experiências.

“Depois de se levantar de manhã e fazer as suas necessidades, o chefe de família lavará os dentes, aplicará no corpo uma pequena quantidade de unguentos e perfumes, porá alguns adornos e colírio sobre as pálpebras e sob os olhos, aplicará alacktaka nos lábios e mirar-se-á ao espelho. Após ter mastigado algumas folhas de bétel e outras substâncias que perfumam a boca (...)”

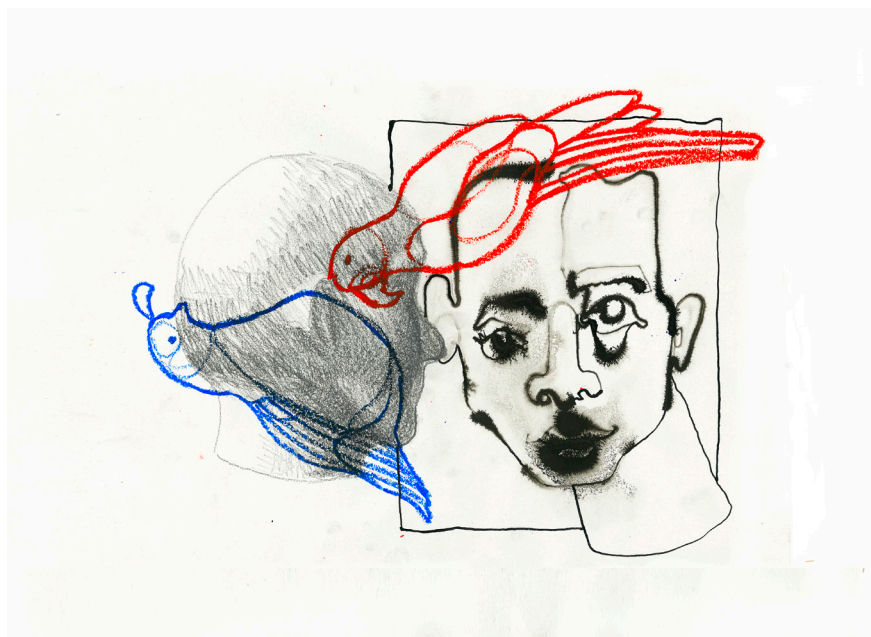
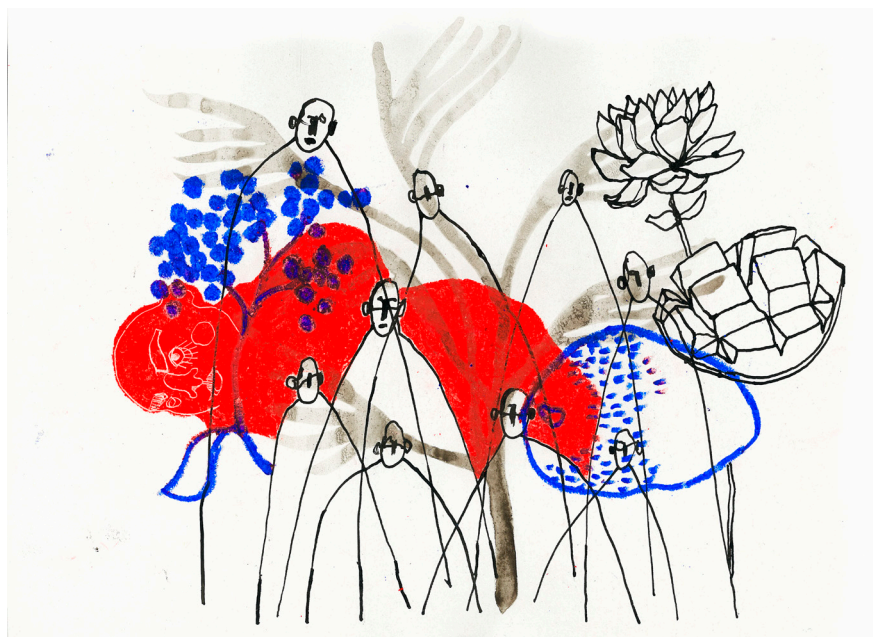


Fig. 47 Décima segunda ilustração do projecto prático

Outra das figuras de relevo no *Kamasutra* é o *Chefe de família*. O seu procedimento e actividades diárias são exaustivamente descritas nesta passagem do livro, e através da técnica de contorno cego, as suas feições adquirem uma expressão particular nesta ilustração. O facto de o seu rosto ser exibido através do seu reflexo num espelho, procura expressar o cuidado com a sua apresentação perante a sociedade e a construção da sua identidade. Os pássaros, parte da sua rotina, assumem aqui um papel importante, mais uma vez, na tradução da importância que o meio natural e o contacto com os seres vivos assumem na vida diária dos intervenientes do *Kamasutra*.



*“Festividades em honra
das diferentes divindades.
Reuniões de convívio
para ambos os sexos.
Reuniões para beber.
Passeios a jardins,
ou piqueniques.
Outras diversões
de sociedade.”*

Fig. 48 Décima terceira
ilustração
do projecto prático

Em ambiente de festa e de convívio, os vários homens que constituem a sociedade descrita no *Kamasutra*, reúnem-se na presença de *Cortesãs*, aqui, representadas por uma mulher deitada e de vermelho, novamente, símbolo de prazer e amor, e a presença de alimentos, como a manga, adornos florais e outros elementos da natureza, como descrito no livro.

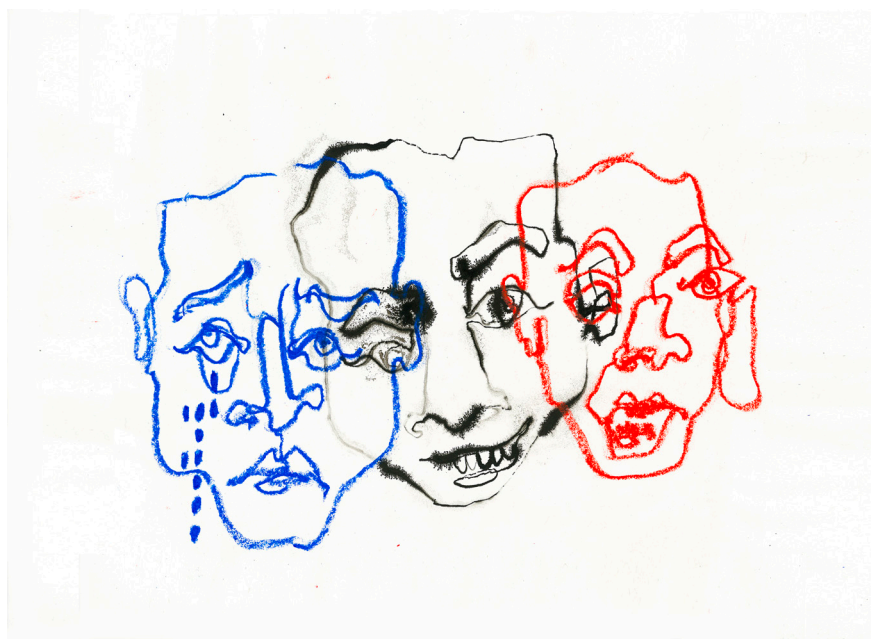


Fig. 49 Décima quarta
ilustração do projecto
prático

Estes três homens têm um papel importante na obra, descritos como intermediários nos relacionamentos entre homens e mulheres. O *Pitharmada*, um homem de pouca sorte e solitário, encontra-se do lado esquerdo da imagem, com um ar tristonho e infeliz; a sua cor azul, neste caso, é representativa desse seu estado de espírito. O *Vita* é o homem do meio, bem consigo mesmo e, aparentemente, possuidor de uma vida estável, encontra-se no meio, caracterizado com uma expressão mais tranquila e sorridente. Por último e do lado direito, *Vidushaka*, um homem de sorriso aberto, considerado o bobo da sociedade indiana, caracterizado pelos seus olhos e boca igualmente abertos, refletindo a sua euforia e extroversão interior e exterior.

"O Pithamarda é o homem sem fortuna, que vive sozinho no mundo e cujos únicos bens são a sua Mallika, uma certa quantidade de uma substância espumosa e um pano vermelho (...). O Vita é um indivíduo que desfrutou dos prazeres da fortuna; compatriota dos cidadãos com quem convive, possui as qualidades de um chefe de família (...). O Vidushaka (...) é um indivíduo versado apenas em algumas artes, um truão que merece a confiança geral."

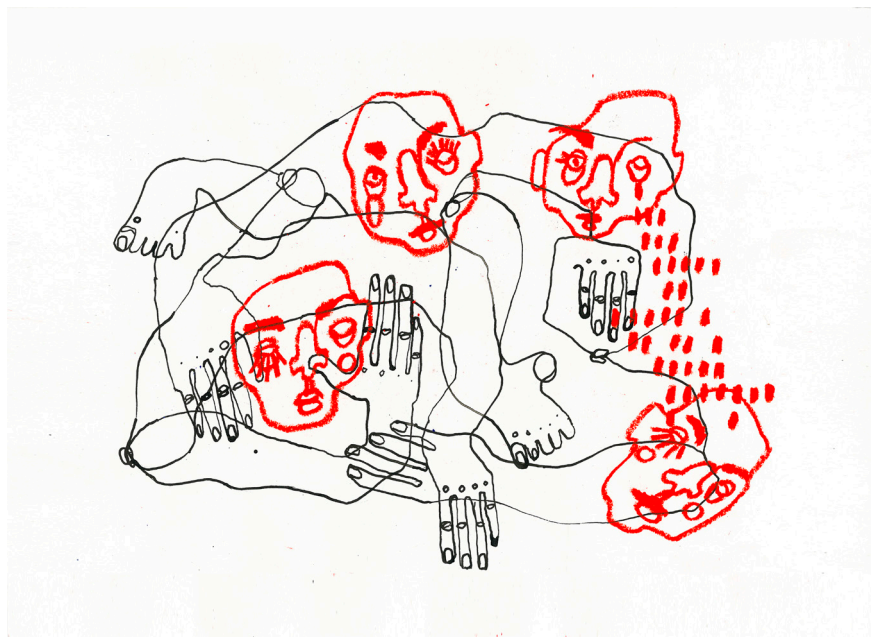


Fig. 50 Décima quinta
ilustração do projecto
prático

Por último, e a encerrar a narrativa e tradução visual, os quatro tipos de *Cortesãs/ Nayikas*; quatro figuras de extrema relevância na obra, com os seus rostos vestidos de vermelho, simbolizando a sua função enquanto protagonistas do prazer e do amor. Os seus corpos, unidos entre si, simbolizam a união existente entre elas, pelo papel que, juntas, desempenham na sociedade.

"Deste modo, as Nayikas dividem-se em três categorias: donzelas, mulheres casadas duas vezes e mulheres públicas. Gonikaputra defende a opinião de que existe uma quarta categoria de Nayika: a mulher que o homem procuram determinadas ocasiões especiais, mesmo que seja casada com outro homem".

CONCLUSÃO

Esta investigação foi impulsionada pela leitura da obra original *Kamasutra* de Vatsyayana, que pareceu, desde o início, alvo de apropriações pouco completas, distanciadas do real conteúdo da obra. Na procura de evidências ou argumentos que confirmassem estas suposições iniciais e diminuíssem o sentimento de descontentamento, partiu-se para o estudo aprofundado da obra para uma melhor compreensão das suas temáticas. No decorrer desta investigação, fomo-nos apercebendo de que as conjecturas inicialmente estabelecidas, não estavam assim tão distantes da realidade.

O *Kamasutra* é um livro antigo, com cerca de 2.000 anos de existência, que revela convicções superiores ao pensamento vigente da época que lhe deu origem; “mesmo na actualidade, não existe nenhum remotamente como ele, e já no seu tempo era surpreendentemente sofisticado” (DONIGER, 2015, p.17). Vatsyayana, filósofo indiano, levanta, no *Kamasutra*, discussões pertinentes e intelectualiza princípios e questões morais, religiosas, culturais, políticas, sociais, pessoais e, conseqüentemente, interpessoais que, mesmo nos dias de hoje, continuam a ser notáveis e meritórias.

Em forma de manual da celebração desinibida da sensualidade e do amor, o *Kamasutra* defende o prazer (sexual e erótico) como estatuto soberano, sendo que, e como defendido por Vatsyayana, deve ser tido como o principal sistema regulador das experiências pessoais e colectivas quotidianas de um qualquer indivíduo; os outros sistemas subjugam-se a este primeiro. Esta noção de prazer propiciou um discurso aberto e honesto sobre a sexualidade, no seio da Índia antiga, que invade, agora, a actualidade e outros espaços geográficos.

O papel que a mulher assume no *Kamasutra* é de extrema relevância neste estudo, principalmente num contexto geracional que se confronta diariamente e, agora mais do que nunca, com esta questão particular, alvo de debate público. Nesta obra, a liberdade da mulher e a sua voz perante a sociedade, é-lhe devolvida. A mesma deixa de estar subjugada ao poder masculino e passa a ter livre-arbítrio; exemplo disso, reside na possibilidade que lhe é conferida de escolher os seus parceiros sexuais e na sua satisfação sexual, com vista não apenas à sua reprodução ou satisfação do homem. Com o objectivo de atribuir à mulher um papel de destaque, a obra é protagonizada por uma personagem feminina, a *Cortesã/ Ganika* ou *Vesya*, uma artista, dotada de boas qualidades individuais e sociais, na qual o erotismo adquire uma continuidade para o campo das artes; é nesta figura que se encontra a supremacia do prazer.

As ideias presentes no *Kamasutra* sobre as demais questões de género e sexualidade, desde a liberdade sexual da mulher, às relações homossexuais, fortemente presentes na actualidade, acarretam consigo uma forte responsabilidade na educação das mulheres daquele e do nosso tempo, como abordado ao longo do capítulo 1. É uma obra que desafiou e continua a desafiar as convenções do seu e do nosso tempo. No entanto, o *Kamasutra* continua a ser desconsiderado pelo público em geral, e as apropriações da obra feitas até ao momento, não propiciaram a aceitação da obra como um assunto sério, julgando-se distantes dos princípios e ideologias realmente visadas por Vatsyayana. A sua descontextualização foi-se tornando evidente no decorrer desta investigação, e por isso, surge no capítulo 2, a necessidade de desenvolver ferramentas que possibilitassem ou auxiliassem a criação de artefactos conscientes e conferissem ao ilustrador a capacidade de expressar mensagens de forma eficaz.

Partiu-se do princípio que o texto e a imagem tem competências comunicativas diferentes mas não distantes uma da outra. Fala-se muitas vezes numa divisão entre os dois paradigmas, mas o propósito desta investigação foi, precisamente, salientar o contrário: de que existe uma aliança e complementaridade entre os dois tipos de linguagem. Por esta razão, o estudo de ambos os sistemas de significação tornou-se imperativo, e o ilustrador passa a ter a função de intermediário entre um texto inicial e a sua compreensão por parte do leitor/espectador.

Quando a combinação entre os diferentes modos de significação é feita sob as condições necessárias, a mensagem pode alcançar patamares mais elevados de comunicação e informação. A linguagem tem uma componente constitutiva individual e societária, pelo que se pode considerar, em muitos dos casos, a “realidade” em si, constituída por diversos discursos que criam e mantêm significados para o indivíduo ou uma cultura. Neste sentido tudo pode ser visto como um “texto”; uma imagem pode ser considerada um texto, exige uma leitura, que por sua vez, exige a compreensão dos códigos e signos que a apoiam, exactamente o que acontece com um texto (para o compreender, necessitamos de saber o seu alfabeto).

Neste sentido, o estudo da imagem, segundo a perspectiva linguística, ganhou a sua importância nesta investigação, na tentativa de compreender as associações que podem ser estabelecidas entre os signos e códigos associados a cada um dos modos de linguagem, na construção de significado e sentido. Posto isto, o conceito de hermenêutica, usualmente associado à linguística e à filosofia, passa a ser transversal ao campo das imagens, compreendendo o funcionamento dos elementos que compõem cada um dos sistemas, os seus canais de distribuição/disseminação e a sua recepção por parte do leitor/ espectador, resultando numa maior ou menor eficácia/ força de expressão visual.

A hermenêutica compreende o estudo da semiologia (a ciência que estuda os modos de produção, de funcionamento e de recepção dos diferentes sistemas de sinais de comunicação entre indivíduos ou colectivos), importante na compreensão da construção de sentido das mensagens visuais. A retórica, a arte de comunicar de forma eficaz e persuasiva, pode ser igualmente transposta para o campo visual. No caso das imagens, ela assegura a eficácia da mensagem a ser transmitida e posteriormente recebida pelo espectador. E por último, a pragmática, que pretende “revelar padrões de distribuição de material textual e visual e relacionar esses padrões a efeitos particulares que os artefactos comunicativos podem ter nos seus leitores/ espectadores” (BATEMAN, 2014, p.229). A pragmática pode ser vista como a comunicação entre as várias áreas de estudo da linguística, onde se incluem a semiótica e a retórica, englobando o modo de produção de signos e o funcionamento entre eles (a semiose), o modo como são transmitidos e posteriormente recebidos pelo espectador, por sua vez, envolto num determinado contexto que irá influenciar essa recepção (a retórica) e a dependência entre todos os passos anteriores (a pragmática).

Como abordado ao longo do capítulo 2, a função e exigências de um tradutor visual passam pela consciência de si mesmo durante o processo de tradução/ ilustração, no qual impõe a sua interpretação do texto, estilo e opções de caracterização das personagens, elementos ou espaços. O seu conhecimento, subjectivo, emotivo, determinado pela incerteza e pelo acaso, é no fundo, a área do sensível aplicada ao saber empírico, posteriormente condicionado por procedimentos técnicos. A sua função é a de traduzir o mundo que se apresenta perante ele, por meio, por exemplo, dos processos que atravessam a linguística e o campo das imagens (visado, nesta investigação, como um dos possíveis procedimentos técnicos dos quais o ilustrador/ tradutor poderá fazer uso na criação das suas narrativas), atribuindo significado a aquilo que vê, de forma a ser entendido pelo público, ao mesmo tempo que deixa o seu cunho pessoal, por meio das suas ilustrações/ traduções visuais, expressa na sua visão do texto.

O ilustrador/ tradutor, seduzido pelas palavras, expressa-se através do desenho, desenho esse que é corpo, intenção, significação. Através de matéria visual, ele diz o que não é dito no texto ou complementa-o, ampliando os sentidos semânticos encontrados, através de uma leitura que percorre o verbo e a imagem, pelo meio de ausências e presenças propositadas, também elas com uma função comunicativa, convidando o leitor/ espectador a entrar nesse universo, também ele, contribuidor para o processo de construção de significado, fazendo-o através do que vê e compreende. O título de tradutor visual surge porque, à semelhança de um tradutor verbal, compreende o significado inicial do texto, converte-o em códigos e signos, e origina uma nova realidade, mais aprimorada e completa. A mensagem final — a traduzida — não altera a mensagem inicial; simplesmente, confere-lhe um novo contexto e atribui-lhe novas significações,

próprias da linguagem visual. Por estas razões, a ilustração, e consequentemente o papel do ilustrador foi visto, no desenvolvimento desta investigação, como um instrumento valioso na introdução de novos pensamentos, conceitos ou ideologias, num determinado contexto.

O projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor* surge da análise feita da obra original do *Kamasutra*, descrita ao longo do capítulo 1, procurando expressar o verdadeiro conteúdo da obra, juntamente com os conhecimentos desenvolvidos ao longo do capítulo 2. O projecto prático desenvolvido, corresponde à *Parte I* das 7 partes que constituem o livro original *Kamasutra* de Vatsyayana, no fundo, o primeiro fascículo daquela que seria a colecção *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*. É um híbrido que contrapõe a obra literária original e a sua posterior tradução visual, através da ilustração, no qual o seu principal objectivo é o de dar uma nova vida e uma nova leitura ao *Kamasutra*, obrigando o leitor/ espectador a confrontar-se com o texto integral de Vatsyayana.

O artefacto, explicado ao longo do capítulo 3, é a concepção física da questão teórica fundamentada ao longo do capítulo 2, onde texto e imagem assumem uma importância igualitária, embora distinta, e complementar, justificada pela existência de dois livros, integrados num só. Uma das suas particularidades, é a impossibilidade de ler as imagens ao mesmo tempo que o texto, obrigando o leitor/ espectador, a absorver e interiorizar os conteúdos de uma forma mais profunda e consciente, e neste sentido, permitir ao leitor a criação das suas próprias significações e simbolismos. O processo de intelectualização passa a ser autónomo, no qual é ele quem estabelece as suas próprias comparações. O artefacto é vivido e construído pelos seus autores e leitores; pelos emissores e receptores da mensagem, numa elaboração conjunta de significados.

As ilustrações activam os mecanismos desenvolvidos ao longo do capítulo 2, incluindo a semiótica, a retórica e a pragmática de forma mais ou menos implícita. As ilustrações são a tradução visual das sensações experienciadas no decorrer da leitura da obra. Distanciando-se da estética e tipologia de imagens, convencionalmente, associadas ao *Kamasutra*, as mesmas visam uma linguagem estética e visual com base na abstracção e desconstrução da realidade, aliada à figuração. A escolha dos materiais, técnicas e registo revelaram-se peças fundamentais na construção de sentido e significado. O desenho analógico, presente nas ilustrações, pressupõe um contacto directo com a matéria, devolvendo ao leitor uma experiência sensorial rica, assim como as cores utilizadas no artefacto, também elas, parte integrante da construção de significado.

A primeira limitação deste projecto foi encontrada logo no início da fase de investigação, quando numa primeira abordagem, se tentou descortinar o real conteúdo do texto de Vatsyayana. A leitura exclusiva da obra original não foi suficiente para a compreender, sendo necessária a existência de outras que auxi-

liassem e clarificassem a leitura dos seus conceitos. A busca por outros textos qualificados, complementares à obra, tornou-se mais difícil do que o inicialmente esperado, contribuindo para um atraso na investigação teórica sobre a mesma, e consequentemente, de todo o desenvolvimento do projecto prático, da qual estava dependente. No desenvolvimento conceptual do projecto prático, uma das grandes limitações deveu-se ao facto de existirem poucos trabalhos com uma abordagem semelhante, inseridos na mesma temática, o que originou um trabalho de carácter experimental. Derivado deste facto, o mesmo encontra uma série de desafios e vai denunciando algumas falhas de execução e de construção. A inexistência de um espaço de trabalho confortável, disponibilizado pela própria faculdade, que propiciasse a criatividade ao longo do bom desenvolvimento das ilustrações, foi também um factor limitativo. Por se tratar de um projecto desenvolvido em âmbito académico, o projecto dispôs unicamente dos recursos financeiros da autora. Como resultado, foi necessário estabelecer limites quanto à quantidade e qualidade material dos artefactos físicos impressos.

Na base deste projecto, está o pensamento crítico acerca da posição que a mulher ocupa na sociedade actual, e a vontade de a representar como alguém detentor de uma voz activa e merecedora dos mesmos direitos que o homem, pela criação de um diálogo aberto sobre questões relativas à expressão da sua liberdade sexual, e assim, alcançar os princípios que estão na base da igualdade entre géneros. Espera-se ter deixado aqui o contributo para a continuidade de um projecto que visa atingir valores que transcendem os que, actualmente, estão postulados ao pensamento comum sobre o *Kamasutra*, e que os restantes fascículos pertencentes à colecção *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*, venham a ser igualmente publicados e alvo de traduções visuais. A principal expectativa para o futuro é a de abranger a comunidade global, não apenas a mulher indiana, mas a mulher do mundo. Quem sabe, a possibilidade de reinserção da obra *Kamasutra* no seu país de origem, e mais do que tudo, a transmissão da verdadeira essência da obra. Para além do que foi anteriormente referido, espera-se ter contribuído para uma reflexão crítica sobre o papel do ilustrador, enquanto tradutor de textos em matéria visual, assim como o fornecimento de ferramentas e de mecanismos de acção que contribuam para a construção de significado e da evolução da actividade da ilustração inserida no campo do Design, que procura práticas mais conscientes e eficazes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa do livro <i>The Complete Illustrated Kama Sutra</i> editado por Lance Dane (2003). Disponível em: http://www.simonandschuster.com/books/The-Complete-Illustrated-Kama-Sutra/Lance-Dane/9780892811380	52
Figura 2. Ilustração do livro <i>The Complete Illustrated Kama Sutra</i> . Disponível em: https://www.glamour.com/story/kama-sutra-gets-a-feminist-makeover-victoria-ngai?mbid=social_pinterest_referral	52
Figura 3. Ilustração do livro <i>The Complete Illustrated Kama Sutra</i> . Disponível em: https://www.glamour.com/story/kama-sutra-gets-a-feminist-makeover-victoria-ngai?mbid=social_pinterest_referral	53
Figura 4. Capa do livro <i>The Kama Sutra Alphabet</i> (2011). Disponível em: http://malikafavre.com/kama-sutra	54
Figura 5. Fonte completa — <i>The Kama Sutra Alphabet</i> . Disponível em: http://malikafavre.com/kama-sutra	54
Figura 6. Caracter "O" — <i>The Kama Sutra Alphabet</i> . Disponível em: http://malikafavre.com/kama-sutra	54
Figura 7. Caracter "G" — <i>The Kama Sutra Alphabet</i> . Disponível em: http://malikafavre.com/kama-sutra	55
Figura 8. Caracter "L" — <i>The Kama Sutra Alphabet</i> . Disponível em: http://malikafavre.com/kama-sutra	55
Figura 9. Retrato de Karolina Koryl (2015). Disponível em: http://korvjl.tumblr.com/archive	56
Figura 10. Retrato "Fy granola", com distorção, de Karolina Koryl (2015). Disponível em: http://korvjl.tumblr.com/archive	56
Figura 11. "Way too much" de Karolina Koryl (2015). Disponível em: http://korvjl.tumblr.com/archive	56
Figura 12. Renta, zasilek i pomostówka" de Karolina Koryl (2015). Disponível em: http://korvjl.tumblr.com/archive	57
Figura 13. Retrato de corpo inteiro, "dotyk pieprzu", de Karolina Koryl (2015). Disponível em: http://korvjl.tumblr.com/archive	57

Figura 14. Retrato de corpo inteiro, "totally tot no.2", de Karolina Koryl (2015). Disponível em: http://korvjl.tumblr.com/archive	57
Figura 15. Park Pardon — Geran Knol e Bloeme van Bon. Disponível em: http://www.park-pardon.com/	59
Figura 16. Ilustração de Geran Knol. Disponível em: https://metalmagazine.eu/en/post/interview/geran-knol-sweet-lines-of-mine-mariana-viseu	59
Figura 17. Ilustração de Geran Knol. Disponível em: https://metalmagazine.eu/en/post/interview/geran-knol-sweet-lines-of-mine-mariana-viseu	60
Figura 18. Ilustração de Geran Knol. Disponível em: https://www.itsnicethat.com/articles/geran-knol-illustration-110717	60
Figura 19. Ilustração de Geran Knol. Disponível em: https://www.itsnicethat.com/articles/geran-knol-illustration-110717	60
Figura 20. Capa do livro Kamasutra original	62
Figura 21. Livro aberto — Kamasutra original	62
Figura 22. Capa do livro Kamasutra ou Aforismso sobre o Amor — lado A	63
Figura 23. Capa do livro Kamasutra ou Aforismso sobre o Amor — lado B	63
Figura 24. Livro Kamasutra ou Aforismso sobre o Amor em perspectiva	63
Figura 25. Vista de cima do Livro Kamasutra ou Aforismso sobre o Amor	64
Figura 26. Círculo azul sobre fundo vermelho — lado A	65
Figura 27. Círculo vermelho sobre fundo azul — lado B	65
Figura 28. Pormenor — título na capa do livro	65
Figura 29. Pormenor da lombada do livro	66
Figura 30. Interior do livro original do Kamasutra	67
Figura 31. Interior do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor — projecto prático	67
Figura 32. Ilustração do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor — projecto prático	68

Figura 33. <i>Ilustração do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor — projecto prático</i>	68
Figura 34. <i>Pormenor mancha — ilustração do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor</i>	68
Figura 35. <i>Pormenor rostos — ilustração do livro Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor</i>	69
Figura 36. <i>Primeira ilustração do projecto prático</i>	70
Figura 37. <i>Segunda ilustração do projecto prático</i>	71
Figura 38. <i>Terceira ilustração do projecto prático</i>	72
Figura 39. <i>Quarta ilustração do projecto prático</i>	73
Figura 40. <i>Quinta ilustração do projecto prático</i>	74
Figura 41. <i>Sexta ilustração do projecto prático</i>	75
Figura 42. <i>Sétima ilustração do projecto prático</i>	76
Figura 43. <i>Oitava ilustração do projecto prático</i>	77
Figura 44. <i>Nona ilustração do projecto prático</i>	78
Figura 45. <i>Décima ilustração do projecto prático</i>	79
Figura 46. <i>Décima primeira ilustração do projecto prático</i>	79
Figura 47. <i>Décima segunda ilustração do projecto prático</i>	80
Figura 48. <i>Décima terceira ilustração do projecto prático</i>	81
Figura 49. <i>Décima quarta ilustração do projecto prático</i>	82
Figura 50. <i>Décima quinta ilustração do projecto prático</i>	83

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Citada

ANGELOS, Ayla — *Through irony and loneliness, illustrator Geran Knol transfers his feelings into art*. 2017. Disponível em: <https://www.itsnicethat.com/articles/geran-knol-illustration-110717> [acedido a 12 de Agosto de 2018].

ANTUNES, Luiza — *Como é a vida das mulheres na Índia*. 2012. Disponível em: <https://www.360meridianos.com/especial/a-vida-das-mulheres-na-india> [acedido a 9 de Março de 2018].

BARTHES, Roland — *Rhetoric of the image*. in MIRZOEFF, Nicholas (ed) — *The Visual Culture Reader*, London: Routledge, 1998.

BATEMAN, John A. — *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*. London: Routledge, 2014.

BERGER, John — *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.

BUTLER, Andy — *Malika Favre Interview*. 2013. Disponível em: <https://www.designboom.com/art/malika-favre-interview/> [acedido a 10 de Agosto de 2018].

CALADO, Isabel — *A Utilização Educativa das Imagens*. Porto: Porto Editora, 1994.

DONIGER, Wendy — *The Mare's Trap: Nature and Culture in the Kamasutra*. New Delhi: Speaking Tiger Books, 2015.

ESSELBORN, Priya e FELTENO, Hajo — *Casos de violência revelam vulnerabilidade das mulheres na Índia*. 2014. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/casos-de-viol%C3%Aancia-revelam-vulnerabilidade-das-mulheres-na-%C3%ADndia/a-17673244> [acedido a 7 de Março de 2018].

GAUTAM, Sanjay K. — *Foucault and the Kamasutra: the Courtesan, the Dandy, and the birth of ars erotica as theater in India*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2016.

JOSEPH, Manu — *The Kama Sutra as a Work of Philosophy*. The New York Times, 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/07/23/world/asia/the-kama-sutra-as-a-work-of-philosophy.html> [acedido a 12 de Fevereiro de 2018].

KHALSA, Sukhmandir — *Shastra Defined: Relationship of Vedic Scripture to Sikhism*. 2017. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/shastra-relationship-of-vedic-scripture-2992897> [acedido a 14 de Fevereiro de 2018].

KNOL, Geran — *Geran Knol (NL)*. Disponível em: <https://www.illustrative.de/artists/geran-knol-nl/> [acedido a 12 de Agosto de 2018].

MIRZOEFF, Nicholas — *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.

MITCHELL, William John Thomas — *Visual Literacy or Literacy Visual?*. in ELKINS, James (ed) — *Visual Literacy*, New York: Routledge, 2008.

MITTMANN, Solange — *Heterogeneidade e Função Tradutor*. Brasil: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

QUENTAL, Joana Maria Ferreira Pacheco — *A ilustração enquanto processo e pensamento: autoria e interpretação*. Tese de Doutoramento em Design. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009.

ROJAS, Ana Gabriela — *Como o sexo se tornou tabu na Índia, o país do Kama Sutra e dos templos eróticos*. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41853763> [acedido a 6 de Março de 2018].

SARAIVA, José Manuel Pinto — *O Álbum Narrativo em Portugal do Século XX para o Século XXI: Um estudo sobre a Relação entre a Ilustração e o Leitor-modelo*. Tese de Doutoramento em Arte e Design. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013.

SCHAERLAECKEN, Eline — *Geran Knol, Balancing between his autonomous work, illustration, Park Pardon and Oval Angle*. 2017. Disponível em: <http://thissurroundingusall.com/post/163650908193/geran-knol-balancing-between-his-autonomous-work> [acedido a 12 de Agosto de 2018].

WISEU, Mariana — *Geran Knol - Sweet lines of mine*. 2015. Disponível em: <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/geran-knol-sweet-lines-of-mine-mariana-wiseu> [acedido a 12 de Agosto de 2018].

WEISSHEIMER, Felipe — *Ars Erotica x Scientia Sexualis*. 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/98032337/Ars-Erotica-x-Scientia-Sexualis> [acedido a 19 de Fevereiro de 2018].

Bibliografia Consultada

ELKINS, James — *Visual Literacy*. New York: Routledge, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef — *La Imagen y el Ojo*. Madrid: Debate, 2002.

LUÍS, Gémeo — *A importância do ilustrador no processo do livro*. Tese de Doutoramento em Design de Comunicação. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012.

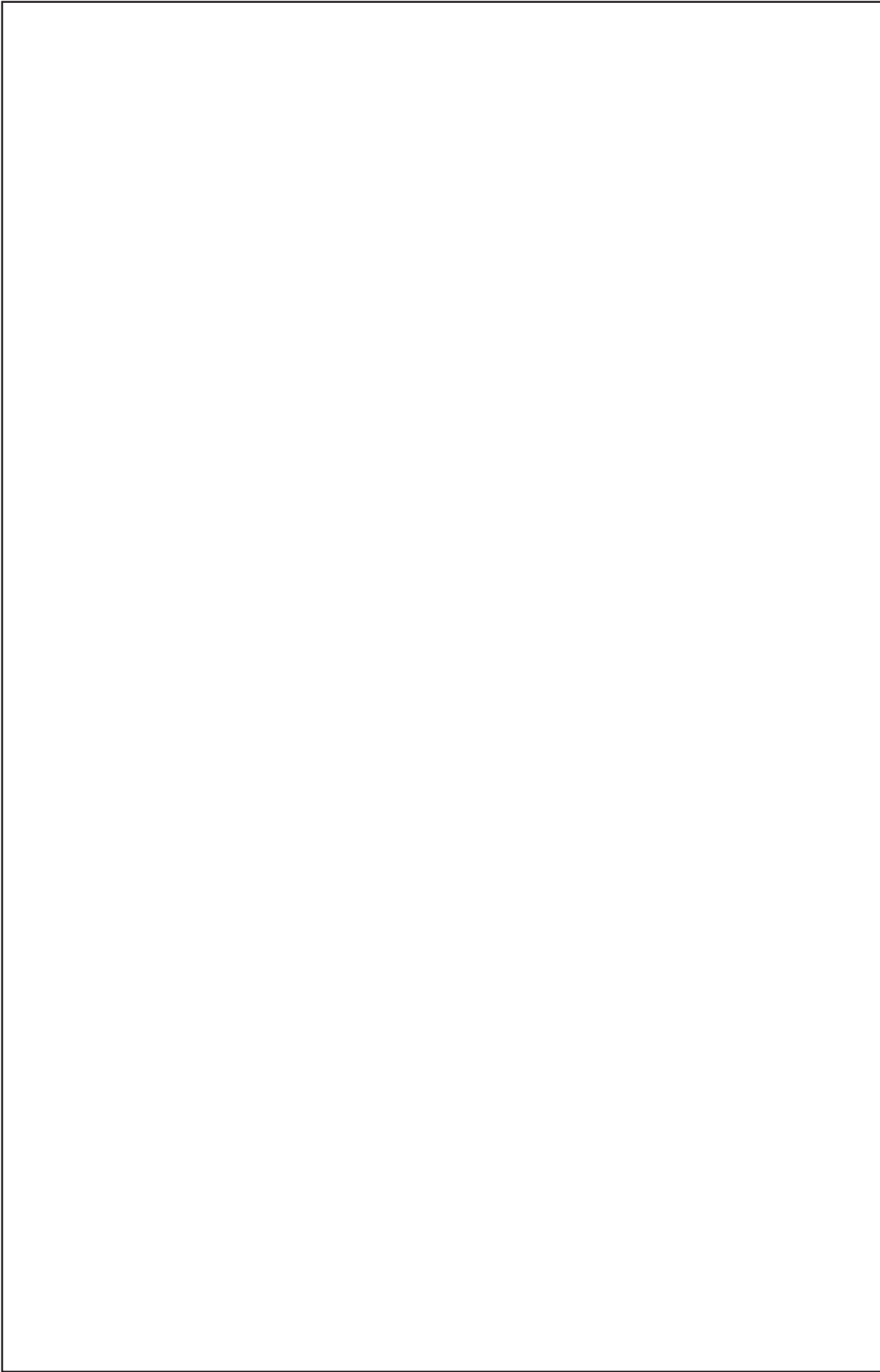
MOTA, Marina da Silva — *As Cartas Portuguesas: relação entre texto e imagem — Relatório de Projeto*. Dissertação de Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

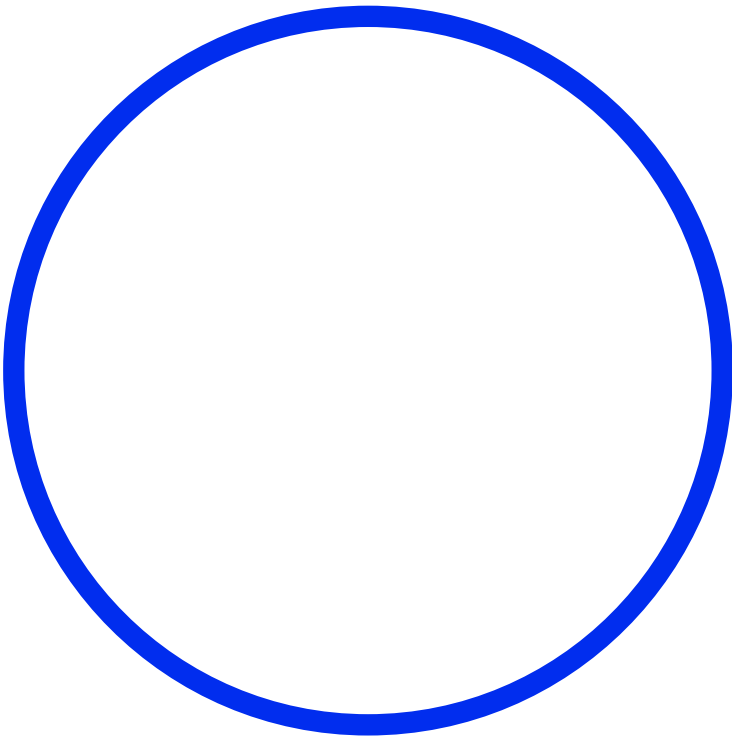
SILVA, Armindo Gil Maia — *Estratégias de design gráfico para a construção da legibilidade na iniciação à leitura: a Cartilha Maternal de João de Deus: um caso particular de pensamento gráfico*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2008.

VATSYAYANA— *Kama Sutra*. Portugal: Publicações Europa-América, 1975.

ANEXOS

A seguinte parte dedica-se à exposição do livro de texto e do livro de ilustrações à escala real, integrados no projecto prático *Kamasutra ou Aforismos sobre o Amor*. O **Anexo A** é referente ao livro que integra o texto original do *Kamasutra*, e o respectivo *layout* desenvolvido ao longo do projecto, pela própria autora. Algumas das suas páginas foram excluídas, por constituírem apenas spreads em branco que, aqui, não fariam sentido, por não serem demonstrativos de qualquer tipo de escolhas tipográficas, ou de estrutura. O **Anexo B** diz respeito à tradução visual do texto, as ilustrações.





KAMASUTRA

Aforismos sobre o Amor

TÍTULO
KAMASUTRA:
AFORISMOS SOBRE O AMOR

AUTOR
Vatsyayana

TRADUÇÃO
Joaquim Duarte Peixoto

ILUSTRADOR
Mariana Costa

DESIGNER
Mariana Costa

CAPA
Mariana Costa

EDITOR
Mariana Costa

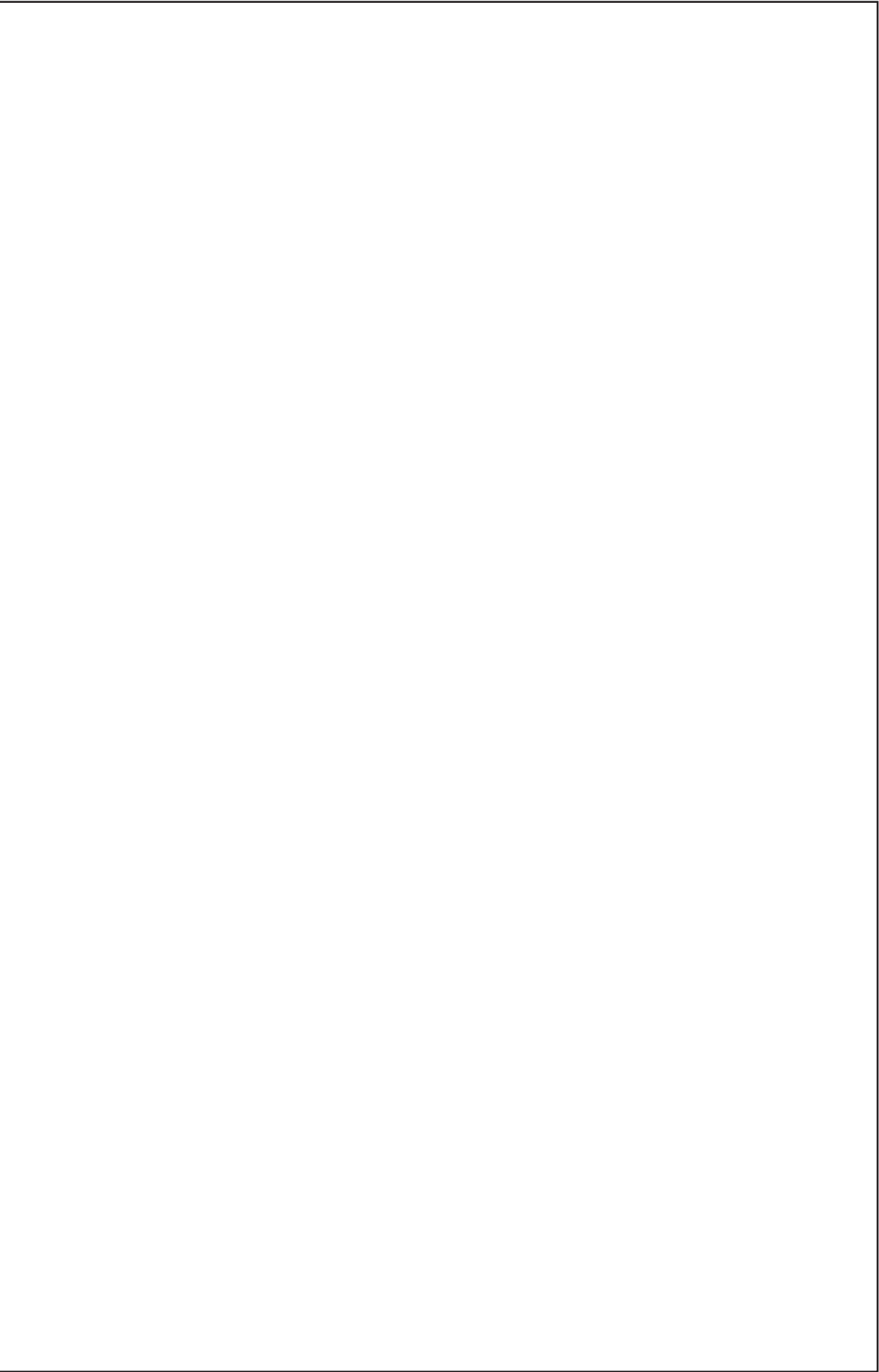
DATA DE EDIÇÃO
2018

TIRAGEM
3 exemplares

IMPRESSÃO
Norcópia lda.

ACABAMENTO
Senhor

DATA DE IMPRESSÃO
Junho 2018



Este livro insere-se numa publicação que se desdobra em vários fascículos. Uma obra completa composta por sete volumes, cada um deles referente a cada uma das sete partes constituintes da obra original.

Este Volume I, à semelhança dos restantes, é constituído por dois livros diferentes mas não distintos, pelo que, a existência de um não é possível sem a existência do outro e vice versa. São as duas faces de uma mesma moeda, coexistindo no mesmo suporte físico.

Deste lado, encontra-se o texto integral referente à Parte I da obra original do Kamasutra de Vatsyayana.

NOTA DO EDITOR

O presente texto é uma reprodução da versão inglesa, elaborada por Sir Richard F. Burton e Forster Fitzgerald Arbuthnot, a quem igualmente se devem o prefácio, a introdução e as notas explicativas, que teve como base a obra escrita, originalmente, por Vatsyayana. A referida versão surgiu em Inglaterra em 1883.

PREFÁCIO

Na literatura de todos os países encontrar-se-á um certo número de obras que versam especialmente sobre o amor. Em todas elas, este tema é analisado de maneira diferente e de diversos pontos de vista.

△ *A presente obra tem como propósito dar uma tradução completa daquela que é considerada a obra-padrão sobre o amor na literatura sanscritica e que tem por título Vatsyayana Kamasutra, ou Aforismos Sobre o Amor, de Vatsyayana.*

A introdução apresentará os dados relativos à data em que a obra foi escrita e incluirá os comentários que lhe dizem respeito; os capítulos seguintes incluirão uma tradução da própria obra. Torna-se, contudo, conveniente fazer aqui uma breve análise de outras obras do mesmo género, compostas por autores que viveram e escreveram anos depois do desaparecimento de Vatsyayana, mas que o consideravam ainda a grande autoridade e sempre o citaram como o principal guia para a literatura erótica hindu.

Além do tratado de Vatsyayana, são as seguintes as obras sobre o mesmo tema que ainda se podem encontrar actualmente na Índia:

Ratirahasya, ou Segredos do Amor;
Panchasakya, ou As Cinco Setas;
Smara Pradipa, ou A Luz do Amor;
Ratimanjari, ou A Grinalda do Amor;
Rasmanjari, ou O Rebento do Amor;
Anunga Runga, ou O Palco do Amor.

O auto de Segredos do Amor era um poeta denominado Kukkoka. Compôs a sua obra para agradar a um certo Venudutta, que se supõe ter sido um rei. Ao inscrever o seu nome no fim de cada capítulo, intitula-se «Siddha patina pandita», que quer dizer, um homem talentoso entre sábios. A obra foi traduzida para hindi há alguns anos e nesta versão o nome do autor surgia com a grafia abreviada

de Koka. E, à medida que o mesmo nome passou a ser adoptado em todas as traduções da obra noutras línguas indianas, a obra adquiriu renome e o assunto passou a designar-se communemente por Koka Shastra, ou doutrinas de Koka, e a identificar-se também com a Kama Shastra, ou doutrinas do amor, pelo que os termos Koka Shastra e Kama Shastra se empregam indiscriminadamente.

A obra contém perto de oitocentos versículos e divide-se em dez capítulos, intitulados «Pachivedas». Alguns dos assuntos tratados nesta obra não se encontram em Vatsyayana, como acontece com os quatro tipos de mulheres - Padmini, Chitrini, Shankini e Hastini - e ainda com a enumeração dos dias e das horas em que as mulheres dos diferentes tipos ficam sujeitas à influência do amor. O autor acrescenta que se inspirou nas opiniões de Gonikaputra e Nandikeshwara, ambos referidos por Vatsyayana, mas cujas obras se perderam. É difícil chegar a uma ideia aproximada do ano em que a obra foi escrita. Presume-se, no entanto, que o tenha sido depois do *Kama Sutra* e antes das restantes obras sobre o mesmo tema que chegaram até nós. Entre os nomes dos autores que versaram este tema e cujas obras consultou (mas que se perderam), Vatsyayana não menciona o de Kukkoka, o que parece confirmar a suposição de que este viveu em época posterior. Se assim não fosse, Vatsya teria certamente feito referência a Kukkoka como cultor deste ramo literário.

O autor de *As Cinco Setas* foi um certo Jyotirisha, também conhecido como o principal ornamento de poetas, o tesouro das sessenta e quatro artes e o melhor mestre das regras da música. Ele próprio afirma que compôs a obra após ter refletido sobre os aforismos do amor tal como foram revelados pelos deuses e ter estudado as opiniões de Gonikaputra, Muladeva, Babhravya, Ramtideva, Nundikeshwara e Kshemandra. Torna-se impossível afirmar se terá lido atentamente todas as obras destes autores ou se apenas terá ouvido falar a seu respeito; de qualquer modo, nenhuma delas chegou aos nossos dias. *As Cinco Setas* contém perto de seiscentos versículos e dividem-se em cinco capítulos, intitulados «Sayakas», ou «Setas».

O autor de *A Luz do Amor* foi o poeta Gunakara, filho de Vechapati. A obra divide-se em quatrocentos versículos e apenas apresenta uma breve resenha das doutrinas do amor, já que o autor se espraia por outros assuntos.

A *Grinalda do Amor* é a obra do célebre poeta Jayadeva, que se intitulava um escritor que versa todos os assuntos. Este tratado é, no entanto, muito breve, ocupando somente cento e vinte versículos.

O autor de *O Rebento do Amor* era um poeta chamado Bhanudatta. Pelo último versículo do manuscrito pode talvez concluir-se que residia na província de Tirhoot e que era filho de um brâmane chamado Ganeshwar, também ele poeta. Esta obra, escrita em sânscrito, contém as descrições de diferentes tipos de homens e mulheres segundo as suas idades, aspecto físico, conduta, etc. Abrange três capítulos e não temos meios para apurar a sua data.

O *Palco do Amor* é da autoria do poeta Kullianmull; trata-se de uma obra composta para entretenimento Ladkhan, filho de Ah-

med Lodi, figura essa que aparece em alguns passos da obra com o nome de Ladana Mull e em outros com o de Ladanaballa. Supõe-se que tenha estado ligado por laços de parentesco ou outros à casa de Lodi, que reinou no Indostão entre 1450 e 1526. A obra deverá, por conseguinte, ter sido escrita no século XV ou XVI. Divide-se em dez capítulos e surgiu já numa versão inglesa limitada a seis exemplares, destinados a circulação privada. Segundo se crê, esta terá sido a mais recente das obras sanscríticas sobre o assunto e as ideias que encerra foram evidentemente bebidas em escritos mais antigos da mesma natureza.

O conteúdo destas obras constitui só por si uma curiosidade literária. Encontramos tanto na poesia como no drama sanscrítico uma certa medida de sentimentalismo poético e de romantismo, que têm conferido, em todos os países e em todas as línguas, uma aura de imortalidade a este tema. Nesta obra, no entanto, o tema é tratado de uma maneira directa, simples e prosaica. Os homens e as mulheres encontram-se divididos em classes e tipos, do mesmo modo que Buffon e outros naturalistas dividiram e classificaram o mundo animal. Tal como os gregos escolheram Vénus para símbolo da beleza feminina, também os Hindus descreveram Padmini, ou a mulher Lótus, como o tipo da suprema beleza feminina:

«Aquele que ostentar os seguintes sinais e traços recebe a designação de Padmini. O seu rosto é agradável como a lua cheia; o seu corpo, bem revestido de carnes, é macio como as Shiras, ou flores da mostarda; a sua pele é delicada e clara como o lótus amarelo, sem nunca ser escura. Os seus olhos são brilhantes e belos como os da corça, bem rasgados e com cantos avermelhados. O seu seio é firme, amplo e alto; tem um pescoço formoso; o nariz é direito e adorável; passam-lhe em torno da região umbilical três pregas, ou rugas. A sua yoni assemelha-se ao botão do lótus quando desabrocha e o seu sémen do amor (*Kama salila*) é perfumado como o lírio recém-aberto. Caminha com a graça do cisne e a sua voz é suave e musical como as notas do canto do Kokila; deleita-se no uso de roupa branca, belas jóias e vestidos opulentos. Come frugalmente e tem o sono leve; dado que é respeitadora e religiosa do mesmo modo que é inteligente e cortês, mostra-se sempre pronta a prestar culto aos deuses e a desfrutar do convívio com os brâmanes. Tal é, pois, a Padmini, ou mulher Lótus.»

Seguem-se então pormenorizadas descrições da Chitrini, ou mulher Arte, da Shankini, ou mulher Concha, e da Hastini, ou mulher Elefante, dos seus dias de prazer, das diversas zonas exógenas, da maneira como devem ser manipuladas durante o coito, além das características dos homens e das mulheres das diversas regiões do Indostão. Os pormenores são tão numerosos e os assuntos tratados de modo tão sério e exaustivo que ficamos impossibilitados, por razões de tempo e de espaço, de os referir aqui.

Existe uma obra em inglês que apresenta algumas semelhanças com estas composições indianas e que tem por título *Kalogynomia: or the Laws of Female Beauty*. Esta obra, da autoria do médico T. Bell e impressa em Londres em 1821, expõe os princípios básicos daquela ciência e inclui como curiosidade vinte e quatro gravuras. Trata

da beleza, do amor, do coito, das leis que regulam as relações sexuais, da monogamia e poligamia, da prostituição e da infidelidade, terminando por apresentar um *catalogue raisonnée* das imperfeições da beleza feminina.

Outras obras inglesas há que versam com grande minúcia a vida privada e doméstica: *The Elements of Social Science, or Physical Sexual and Natural Religion*, da autoria de um certo médico (Londres, 1880) e *Every Woman's Book*, da autoria do Dr. Waters (1826). As pessoas que se interessam pelos assuntos atrás referidos verificarão que estas obras contêm pormenores que anteriormente só raras vezes foram trazidos a público, mas que devem ser perfeitamente compreendidos por todos os filantropos e benfeitores da sociedade.

Após leitura atenta da obra hindu dos livros ingleses acima referidos, o leitor entenderá o assunto, pelo menos de um ponto de vista materialista, realista e prático. Se toda a ciência assenta, em maior ou menor grau, num estrato de factos, nenhum dano poderá advir da circunstância de se dar a conhecer aos homens em geral certos assuntos intimamente relacionados com a sua vida privada, doméstica e social.

Deus meu! A completa ignorância de tais questões tem, infelizmente, destroçado muitos indivíduos, ao passo que alguns conhecimentos de um assunto geralmente ignorado pelas massas teriam permitido a inúmeras pessoas compreender muitas coisas que julgavam ser incompreensíveis ou que não consideravam dignas da sua atenção.

INTRODUÇÃO

Seria talvez interessante para algumas pessoas saber como foi descoberta e traduzida a obra de Vatsyayana. Tudo se passou assim: quando traduzia com os pânditas o *Anunga Runga*, ou *O Palco do Amor*, surgiram frequentes referências ao facto de haver sido feito segundo um certo Vatsya. O sábio Vatsya era desta ou daquela opinião. O sábio Vatsya disse isto, e assim sucessivamente. Puseram-se, como é natural, perguntas sobre quem era o sábio Vatsya, e os pânditas responderam que se tratava do autor da obra fundamental sobre o amor na literatura sanscrítica, que nenhuma biblioteca sanscrítica estaria completa sem a sua obra e que nessa altura era muito difícil encontrá-la intacta. A cópia do manuscrito obtida em Bombaim estava incompleta, e por isso os pânditas escreveram para Benares, Calcutá e Jeypoor pedindo cópias do manuscrito às bibliotecas sanscríticas desses lugares. Obtidas as cópias, estas foram então comparadas entre si e, com o auxílio de um comentário denominado *Jayamangla*, preparou-se uma cópia revista do manuscrito completo e a partir desta cópia fez-se a tradução inglesa. Segue-se o certificado do pândita mais importante:

«O manuscrito junto está corrigido por mim, depois de haver comparado quatro cópias diferentes da obra. Servi-me de um comentário denominado *Jayamangla* para corrigir o texto contido nas primeiras cinco partes, mas senti grande dificuldade na correção da parcela restante porque, exceptuando uma cópia que era razoavelmente correcta, todas as outras cópias que possuía eram demasiado incorrectas. Considerei, porém, correcta aquela parcela em que a maior parte das cópias concordavam entre si.»

Os Aforismos sobre o Amor, de Vatsyayana, contêm cerca de mil duzentos e cinquenta *slokas*, ou versículos, dividem-se em partes, estas em capítulos e estes em parágrafos. São escassos os nossos conhecimentos acerca do autor. supõe-se que o seu verdadeiro nome era Mallinaga, ou Mrillana, e Vatsyayana o nome de família. No final da obra, o autor escreve as seguintes linhas a seu respeito:

«Depois de ter lido e ponderado as obras de Babhrabya e de outros autores antigos e meditado sobre o significado das normas nelas prescritas, este tratado foi escrito, para benefício do mundo, segundo os preceitos da Sagrada Escritura, por Vatsyayana quando estudante devoto em Benares e inteiramente entregue à contemplação da Divindade. Não se pretende que esta obra seja utilizada como mero instrumento de satisfação dos nossos desejos. A pessoa versada nos verdadeiros princípios desta ciência, que salvguarde os seus Dharma (virtude ou mérito religioso), Artha (bens mundanos) e Kama (prazer ou satisfação sensual) e que se interesse

pelas práticas do povo, obterá infalivelmente o domínio sobre os sentidos. Em suma, a pessoa inteligente e avisada que tenha em consideração Dharma e Artha e também Kama obterá sucesso em tudo quanto venha a empreender, sem se tornar escrava das suas paixões.»

É impossível fixar as datas exactas quer da vida de Vatsyayana, quer da sua obra. tudo leva a crer que terá vivido entre os séculos I e VI da nossa era. Por um lado, Vatsyayana faz referências a um rei de Kuntal, Satakarni Satavahana, que matou a mulher, Malayevati, agredindo-a com um instrumento denominado *kartari* sob a influência da paixão amorosa. O poeta cita este caso a fim de advertir as pessoas do perigo que decorre de certos costumes antigos de agredir a mulher sob a influência arrebatadora da paixão amorosa. Dado que se presume que este rei de Kuntal viveu e reinou no século I depois de Cristo., Vatsyayana terá vivido numa época posterior. Por outro lado, Virahamihira, que deverá ter vivido no século VI da nossa era, trata, no décimo oitavo capítulo do seu *Brihatsanhita*, da ciência do amor e dá a impressão de ter colhido largos ensinamentos na obra de Vatsyayana. Deste modo, Vatsya deverá ter escrito a sua obra numa época não anterior ao século I e não posterior ao século VI da nossa era.

Apenas sobreviveram dois comentários ao texto dos *Aforismos sobre o Amor*, de Vatsyayana. Um deles é o *Jayamangla*, ou *Sutrabashya*, e o outro tem por título *Sutra vritti*. Fixou-se a data do primeiro destes comentários entre os séculos X e XIII, dado que o autor, ao referir-se às sessenta e quatro artes, cita um exemplo extraído do *Kavyaprakasha*, obra que foi escrita por volta do século X. Além disso, a cópia do comentário obtido era, obviamente, uma transcrição de um manuscrito que pertencera já à biblioteca de Vishaladeva, rei da dinastia dos Chaulukya, o que se deduz do trecho final da obra: «Aqui termina a parte que diz respeito à arte do amor no comentário ao *Vatsyayana Kama Sutra*, exemplar pertencente à biblioteca do rei dos reis, Vishaladeva, que foi um herói poderoso, como se se tratasse de um segundo Arjuna, e figura suprema da família Chaulukya.»

Como é do conhecimento geral, este soberano reinou em Guzarate ente 1244 e 1262, tendo fundado a cidade de Visalnagur. As datas-limites do comentário situam-se, por conseguinte, nos séculos X e XIII. Supõe-se que o seu autor tenha sido um certo Yashodhara, também conhecido por Indrapada, nome que lhe foi dado pelo seu preceptor. É de crer que tenha escrito o comentário sob a influência de uma crise emocional motivada pela separação de uma mulher inteligente e sagaz; pelo menos, é o que ele próprio revela no fim de cada capítulo. Presume-se ainda que tenha intitulado a obra em homenagem à sua amada ausente, ou então que o título do comentário esteja de alguma maneira relacionado com o significado do nome daquela.

Este comentário foi extremamente útil para o apuramento do verdadeiro significado do texto de Vatsyayana, já que o comentador dá mostras de haver possuído um conhecimento considerável da época do autor *Kama Sutra*, dando em certos passos informações muito pormenorizadas. O mesmo não se pode dizer a respeito do

outro comentário, o *Sutra vritti*, escrito por Narsing Shastri por volta de 1789. Este autor era discípulo de Sarveshwar Shastri e descendente, tal como Vatsyayana, de Bhaskur, porquanto se intitula, no final de cada parte da obra, Bhaskur Narsing Shastri. Foi incumbido de escrever este comentário pelo erudito rajá Vrijalala quando residia em Benares. Os méritos do seu comentário não são, no entanto, dignos de grande louvores, dado que, em muitos casos, o escritos dá a impressão de não haver compreendido o sentido do texto original, chegando ao ponto de introduzir alterações em muitos passos da obra, a fim de os articular com os seus comentários.

Segue-se agora uma tradução completa da obra original, preparada com total fidelidade ao texto do manuscrito. É apresentada sem mais comentários e tal como foi elaborada a partir do original.

KAMASUTRA

Aforismos sobre o Amor

de Vatsyayana

PARTE I

Introdução

CAPÍTULO I

PREÂMBULO

Saudação a Dharma, Artha e Kama

B. *Ao princípio, o Senhor dos Seres criou os homens e as mulheres, e sob a forma de mandamentos codificados em cem mil capítulos, estabeleceu as normas que deverão regular a sua existência em relação a Dharma¹, Artha², e Kama³.*

Alguns destes mandamentos, nomeadamente aqueles que diziam respeito a Dharma, foram regidos em separado por Swayambhu Manu, aqueles que se referiam a Artha foram compilados por Brihaspati e os que se relacionavam com Kama foram apresentados por Nandi, discípulo de Mahadeva, em cem mil capítulos.

Posteriormente, estes *Kama Sutra (Aforismos sobre o Amor)*, que haviam sido regidos por Nadi em mil capítulos, foram reproduzidos por Shvetaketu, filho de Uddavalaka, sob uma forma abreviada em quinhentos capítulos, obra esta que veio a ser igualmente reproduzida em forma resumida (cento e cinquenta capítulos) por Babhravya, um herdeiro oriundo da região de Punchala, a sul de Deli. Estes cento e cinquenta capítulos encontravam-se agrupados em sete secções, ou títulos, assim designados:

1. Sadharana (tópicos gerais).
2. Samprayogika (abraços, etc.).
3. Kanva Sampravuktaka (união do homem e da mulher).
4. Bharyadhikarika (sobre a própria esposa).

¹ Dharma, que corresponde à obtenção de mérito religioso, é desenvolvidamente descrita no capítulo V, vol.III, da History of India, de Talboys Wheeler, assim como nos edictos de Asoka.

² Artha é a aquisição de riquezas, de bens, etc.

³ Kama é o amor, o prazer, a satisfação sensual.

Mantiveram-se, ao longo de toda a obra, estas três palavras na sua forma original, como termos técnicos. Também podem definir-se como virtude, riqueza e prazer, três coisas que são repetidamente referidas nas leis de Manu.

5. Paradika (sobre as esposas dos outros).
6. Vaisika (sobre as cortesãs).
7. Aupamishadika (sobre as estes da sedução, os medicamentos tónicos, etc.).

A sexta parte desta ultima obra foi desenvolvida em separado por Dattaka, a pedido das mulheres públicas de Pataliputra (Patna); do mesmo modo, a primeira parte foi explicada por Caravana. As restantes partes - a segunda, a terceira, a quarta, a quinta e a sétima - foram desenvolvidas em separado por:

- Suvarnanabha (segunda parte);
- Ghotakamukha (terceira parte);
- Gonardiya (quarta parte);
- Gonikaputra (quinta parte);
- Kuchumara (sétima parte).

Dado que a obra fora deste modo redigida em partes separadas por autores diferentes, era que impossível de reunir; além disso, como as partes tratadas por Dattaka e pelos restantes autores apenas versavam campos específicos do assunto a que cada parte dizia respeito e dado que a obra original de Babhravya era de difícil leitura devido à sua extensão, Vatsyayana compôs a presente obra num pequeno volume como uma súmula de todos os trabalhos dos citados autores.

PLANO DA OBRA *

Parte I — INTRODUÇÃO

- I. Preâmbulo: Saudação a Dharma, Artha e Kama.
- II. Da Aquisição de Dharma, Artha e Kama.
- III. Das Artes e Ciências a estudar.
- IV. A vida do cidadão.
- V. Das categorias de mulheres a que recorrem os cidadãos; dos amigos e mensageiros.

Parte II — DA UNIÃO SEXUAL

- I. Tipos de união segundo as dimensões, a força do desejo ou paixão e o tempo.
- II. Do abraço.
- III. Do beijo.
- IV. Da pressão, incisão ou arranhadura com as unhas.
- V. Do mordisco e dos processos que devem ser utilizados em relação às mulheres de diferentes países.
- VI. Das diferentes maneiras de se deitar e das várias formas de união sexual.
- VII. Das diferentes maneiras de açoitair e dos sons que lhes são apropriados.
- VIII. Das mulheres que desempenham o papel do homem e da actuação do homem.
- IX. Da Auparishtaka, ou união sexual oral.
- X. Do modo de iniciar e acabar a união sexual. Diferentes tipos de união sexual e de disputas amorosas.

Parte III — DA AQUISIÇÃO DE UMA ESPOSA

- I. Do casamento.
- II. Da confiança a inspirar à jovem.
- III. Da corte e da exteriorização dos sentimentos através de gestos e actos.
- IV. Das coisas que apenas cabe ao homem fazer para conquistar a jovem. Igualmente do que a jovem deve fazer para conquistar e submeter o homem.
- V. Sobre certas formas de casamento.

*O plano da obra que consta na versão inglesa, elaborada por Sir Richard F. Burton e Forster Fitzgerald Arbuthnot, sofreu algumas alterações no presente livro de modo a garantir uma melhor compreensão da sua estrutura.

Parte IV — DA ESPOSA

- I. Do modo de vida da mulher virtuosa e da sua conduta na ausência do marido.
- II. Da conduta da esposa mais velha para com as restantes esposas do marido e da conduta da esposa mais nova para com as mais velhas. Da conduta da viúva virgem que voltou a casar; da esposa aborrecida pelo marido; das mulheres pertencentes ao harém real; da conduta do marido para com muitas esposas.

Parte V — DAS ESPOSAS DOS OUTROS

- I. Das características dos homens e das mulheres e a razão por que as mulheres rejeitam a corte dos homens. Dos homens que têm êxito com as mulheres e das mulheres que são fáceis de conquistar.
- II. Dos meios de travar relações com uma mulher e dos esforços necessários para a conquistar.
- III. Exame do estado de espírito de uma mulher.
- IV. Das tarefas que cabem à intermediária.
- V. Do amor dos indivíduos em altos cargos pelas esposas de outrem.
- VI. Das mulheres pertencentes ao harém real e da custódia da própria esposa.

Parte VI — DAS CORTESÃS

- I. Das causas que levam uma cortesã a procurar os homens; dos meios de que se servem para conseguir subjugar o homem desejado e o tipo de homem com quem interessa manter relações.
- II. Da cortesã que vive maritalmente com um homem.
- III. De como ganhar dinheiro; dos indícios de desinteresse por parte de um amante e de como ver-se livre dele.
- IV. Da nova união com um antigo amante.
- V. Das diferente espécies de ganhos.
- VI. Dos ganhos e das perdas, dos ganhos e perdas concomitantes; das dúvidas; dos diferentes tipos de cortesãs.

Parte VII — DOS MEIOS DE ATRAIR OS OUTROS

- I. Dos adornos pessoais; da sedução dos corações e dos medicamentos tónicos.
- II. Dos meios de excitar o desejo; experiências e receitas diversas.



CAPÍTULO II

DA AQUISIÇÃO DE DHARMA, ARTHA E KAMA

O homem, cujo período de vida é de cem anos, deverá praticar Dharma, Artha e Kama em momentos diferentes e de tal modo que possam harmonizar-se entre si sem o mínimo atrito. Deverá instruir-se na infância; durante a juventude e idade madura, deverá ocupar-se de Artha e Kama; na velhice, deverá entregar-se a Dharma, procurando assim conquistar Moshka, ou seja, a libertação de porteiros transmigração. Ou então, dada a incerteza da vida, poderá praticá-las em alturas em que não estejam proscritas. Observa-se, no entanto, que deverá levar uma vida de estudante religioso até terminar a sua educação.

Dharma é a obediência ao mando de Shastra, a Escritura Sagrada dos Hindus, de fazer certas coisas, tais como a realização de sacrifícios, as quais na generalidade não se praticam, dado que como comer carne, o que é frequente fazer-se, porquanto é próprio deste mundo e tem efeitos visíveis.

Dharma deverá ser aprendida a partir do Shruti (Sagrada Escritura) e com quem nela for versado.

Artha consiste na obtenção de artes, terras, ouro, gado, riquezas, bens e amigos. Consiste ainda na protecção do que se tem e no incremento do que se protege.

Artha deverá ser aprendida junto dos oficiais dos rei e dos mercadores que sejam versados nas artes do comércio.

- c. *Kama consiste no gozo dos objectos apreendidos pelos cinco sentidos – ouvido, tacto, vista, gosto e olfacto –, ajudados pelo espírito unido à alma. O ponto essencial deste gozo reside num especial contacto entre o órgão dos sentidos e o seu objecto; à sensação de prazer que resulta deste contacto dá-se o nome de Kama.*

- D. *Quando as três coisas – Dharma, Artha e Kama – se associam, a precedente é melhor do que a seguinte, isto é, Dharma é superior a Artha e Artha é superior a Kama. Porém, Artha deverá ser sempre praticada em primeiro lugar pelo rei, pois a subsistência dos homens depende unicamente de Artha. Igualmente, dado que Kama é a ocupação das mulheres públicas, estas devem preferir Kama às outras duas coisas. Temos, deste modo, excepções à regra geral.*

Primeira objecção

Alguns sábios afirmam que Dharma, por dizer respeito a coisas que não são deste mundo, pode ser abordada de um modo adequado num livro; o mesmo acontece com Artha, já que a sua prática só é possível mediante a aplicação de determinados meios, cujo conhecimento apenas se adquire pelo estudo e pela leitura de livros. Porém, Kama, visto ser algo que até os animais irracionais praticam e se encontra por toda a parte, não necessita de nenhum livro que a ensine.

Resposta

Não é assim.

- E. *As relações sexuais, porque dependem do homem e da mulher, requerem a aplicação de determinados meios por parte deles e tais meios deverão ser aprendidos através de Kama Shastra. A não aplicação de meios adequados, como observamos entre os animais irracionais, deve-se ao facto de não estarem sujeitos a quaisquer restrições, de as fêmeas apenas se encontrarem aptas para as relações sexuais em determinadas alturas e, finalmente, de as suas relações sexuais não serem precedidas de pensamento de nenhuma espécie.*

Segunda objecção

Os Lokayatikas¹ dizem: «Os mandamentos religiosos não devem ser observados, já que os seus frutos são futuros e ao mesmo tempo subsistem dúvidas de que venham mesmo a dar qualquer fruto. Quem será louco ao ponto de deixar cair em mãos alheias aquilo que segura nas suas? Além disso, é preferível ter um pombo hoje do que um pavão amanhã, do mesmo modo que uma moeda de cobre que se nos oferece como garantia é preferível uma moeda de outro que não temos a certeza de vir a possuir.»

Resposta

Não é assim.

1.º A Sagrada Escritura, ao instituir a prática de Dharma, não deixa lugar a dúvidas.

2.º Os sacrifícios que se fazem para destruir um inimigo ou para conseguir a precipitação de chuva dão frutos visíveis.

E *3º O sol, a Lua e as estrelas, os planetas e outros corpos celestes dão a impressão de actuar intencionalmente para o bem do mundo.*

4.º A existência é assegurada pela observância das normas referentes às quatro classes da sociedade e aos quatro estádios da vida humana².

5.º Vemos que a semente é lançada à terra com a esperança de colheitas futuras.

Vatsyayana é, por conseguinte, de opinião que deverão cumprir-se os mandamentos da religião.

Terceira objecção

Aqueles que acreditam no destino como o primeiro motor de todas as coisas afirmam: «Não devemos esforçar-nos por obter riquezas, já que por vezes não conseguimos, apesar de todos os esforços, enquanto outras vezes nos chega sem qualquer esforço da nossa parte. Tudo está, portanto, nas mãos do destino, que é o senhor de tudo quanto se obtém ou perde, do êxito ou do malogro, do prazer ou da dor. Assim, vemos como Bali³ foi elevado ao trono de Indra pelo destino e deposto pelo mesmo poder, e só o destino o pode voltar a colocar no trono.»

¹ Eram, sem dúvida, materialistas, que consideravam que mais vale um pássaro na mão do que dois a voar.

² Entre os Hindus, as quatro castas eram: os Brâmanes, ou classe sacerdotal, os Kshutrya, ou classe guerreira, os Vaishya, ou classe agrícola e mercantil, e os Shoodra, ou classe servil. As quatro fases da vida eram: a vida do estudante religioso, a vida do chefe de família, a vida do eremita e a vida do Sunyasi, ou devoto.

³ Bali era um demónio que havia vencido Indra e ocupado o trono deste; mais tarde, porém, foi destronado por Vishnu durante a sua quinta encarnação.

Resposta

Não é justo afirmar-se tal. Uma vez que a obtenção de qualquer objecto pressupõe em todos os casos um certo esforço por parte do homem, a aplicação de meios convenientes poderá ser encarada como a causa de atingirmos os nosso fins; deste modo, como se torna necessário aplicar meios adequados (mesmo quando algo está destinado a acontecer), conclui-se que uma pessoa que nada faça nunca desfrutará de felicidade.

Quarta objecção

Aqueles que se inclinam a pensar que Artha constitui o principal objectivo a atingir adiantam os seguintes argumentos: «Não deverão buscar-se os prazeres, dado que constituem obstáculos à prática de Dharma e Artha, que lhes são superiores, além de que repugnam às pessoas de mérito. Os prazeres conduzem ainda o homem à miséria moral e põem-no em contacto com gente vil; levam-no a cometer actos iníquos e tornam-no impuro; fazem que não ligue importância ao futuro e fomentam o desleixo e inconstância. Por último, os prazeres fazem recair sobre o homem o descrédito e o desprezo gerais, incluindo o seu. Por outro lado, é notório que muitos homens que se entregaram unicamente ao prazer cavaram a sua própria ruína e as dos familiares e amigos. Foi assim que o rei Dandakya⁴, da dinastia Boja, que havia raptado a filha de um brâmane com iníquo propósito, acabou por se perder e perder o reino Indra, que havia violado a castidade Ahalya⁵, foi punido por esse acto. De um modo semelhante, o poderoso Kichaka⁶, que tentara seduzir Draupadi, e também Ravana⁷, o qual havia pretendido abusar de Sita, foram punidos pelos seus crimes. Estes e muitos outros perderam-se pelos seus prazeres.»

Resposta

Tal objecção é insustentável, uma vez que os prazeres, tão necessários à manutenção e bem-estar do corpo como o alimento, são, por conseguinte, igualmente legítimos. Constituem, além disso, os resultados de Dharma e Artha. Os prazeres deverão, portanto, ser procurados com moderação e prudência. Ninguém se coíbe de confeccionar alimentos por haver mendigos que os venham a pedir ou

⁴ Conta-se que Dandakya raptou da floresta Bhargava, filha de um brâmane; amaldiçoado por este, Dandakya foi sepultado com o seu reino sob uma avalanche de pó. Esta floresta, que recebeu o nome de Dandaka, em memória de Dandaka, foi cantada no *Ramaianá*, sendo todavia desconhecida actualmente.

⁵ Ahalya era a esposa do sábio Gautama. Indra levou-a a supor que ele era o próprio Gautama, tendo abusado dela mediante este estratagema. Amaldiçoado por Gautama, o seu corpo veio a cobrir-se de mil úlceras.

⁶ Kichaka era o cunhado do rei Virata, a cuja protecção se acolheram durante um ano os Pandavas. Kichaka foi assassinado por Bhima, que se disfarçara com as vestes de Draupadi. Sobre esta história, leia-se o *Maabarata*, poema da autoria de Viasa.

⁷ A história de Ravana é narrada por Valmiki no seu *Ramaiana*. Este e *Maabarata* constituem os dois grandes poemas épicos hindus.

de lançar sementes à terra porque há animais que possam destruir a seara quanto ela está a crescer.

Deste modo, um homem que pratique Dharma, Artha e Kama desfruta de felicidade tanto neste mundo como no outro que há-de vir. Os bons praticam aquelas acções cujas consequências não lhes infundem receio quanto à sua vida no além, nem constituem ameaças ao seu bem-estar. Toda a acção que conduza à simultânea realização de Dharma, Artha e Kama, de duas delas ou mesmo de uma única deverá ser praticada; porém, aquela acção que conduza à obtenção de uma delas à custa das restantes duas não deverá ser praticada.



CAPÍTULO III

DAS ARTES E CIÊNCIAS A ESTUDAR

O homem deve estudar os Kama Sutra e as artes e ciências que lhes estão subordinadas, assim como as artes e ciências contidas em Dharma e Artha. Também as jovens deverão estudar estes Kama Sutra a par das suas artes e ciências antes do casamento e, depois dele, deverão continuar a fazê-lo com o consentimento dos maridos.

Alguns eruditos objectam neste ponto que as mulheres, a quem é vedado o estudo de qualquer ciência, não devem estudar os Kama Sutra (aforismos sobre o amor).

Vatsyayana é, no entanto, de opinião que tal objecção não tem fundamento, já que as mulheres têm um conhecimentos prático dos Kama Sutra, conhecimento esse que deriva da Kama Shastra, ou ciência do próprio Kama. Além disso, não acontece apenas neste caso, mas em muitos outros, que, não obstante ser do domínio público a prática de uma ciência, somente um reduzido número de pessoas está familiarizado com os princípios e leis em que assenta essa ciência. Assim, os Yadnikas, ou sacrificadores, ainda que desconheçam a gramática, empregam as palavras adequadas quando se dirigem às diversas divindades sem saberem como as devem escrever. Do mesmo modo, as pessoas cumprem os seus deveres relativos aos dias auspiciosos fixados pela astrologia, se bem que não estejam familiarizadas com a ciência astrológica. Também os treinadores de cavalos e elefantes treinam estes animais apoiando-se exclusivamente na prática, dado que desconhecem a técnica do treino de animais. De um modo idêntico, o povo das províncias mais distantes cumpre as leis do reino apenas porque tem um conhecimento prático destas e porque existe um soberano acima dele¹. Além disso, todos sabemos, por experiência própria, que certas mulheres, tais como as filhas dos príncipes e dos seus ministros, assim como as mulheres públicas, são efectivamente versadas na Kama Shastra.

¹ O autor pretende demonstrar que as pessoas fazem muitas coisas pela obediência a práticas e costumes, sem conhecerem a razão de ser das coisas, nem as leis em que se fundamentam, o que é inteiramente certo.

G. *A mulher deverá, por conseguinte, aprender a Kama Shastra, ou pelo menos parte dela, estudando a sua prática sob a orientação de uma amiga íntima. Deverá estudar, a sós, as sessenta e quatro praticas que constituem parte da Kama Shastra. A sua instrutora deverá ser uma das seguintes pessoas: a filha de uma ama que tenha sido criada na sua companhia e que já tenha casado², uma amiga que mereça inteira confiança, a irmã de sua mãe (quer dizer, uma tia materna), uma criada já idosa, um pedinte que tenha anteriormente vivido com a família ou a sua própria irmã, em que poderá sempre confiar.*

São as seguintes as artes a estudar a par dos Kama Sutra:

H. *O canto.*

A arte de tocar instrumentos musicais.

A dança.

A harmonização entre o canto, a dança e a música instrumental.

A escrita e o desenho.

A tatuagem.

A arte de revestir e adornar um ídolo com arroz e flores.

A disposição e arranjo de canteiros de flores ou de flores de solo.

*A arte de colorir os dentes, a roupa, os cabelos,
as unhas e o corpo, isto é, a arte de tingir,
colorir, pintar os mesmos.*

A fixação vidro de cores no pavimento.

*A arte de fazer as camas e estender tapetes
e almofadas para recosto.*

*A arte de fazer soar copos de cristal cheios
de água.*

*A armazenagem e acumulação de água
em aquedutos, cisternas e depósitos.*

A arte de pintar, ornar e decorar.

*A confecção de turbante, toucados de flores,
cimeiras e laços de flores.*

A arte de representar.

*A arte de confeccionar ornamentos para
as orelhas.*

A preparação de perfumes e fragrâncias.

*A combinação adequada de jóias, adornos
e adereços com o vestuário.*

A magia ou a feitiçaria.

A agilidade ou destreza manual.

A arte culinária.

*A preparação de alimentos, sorvetes, bebidas
aciduladas e extractos espirituosos com
aromas e corantes apropriados.*

A arte de corte e costura.

*A confecção de papagaios, flores, ramalhetes,
borlas, botões, laços, etc., a partir de diferentes
fios.*

A solução de adivinhas, enigmas, jogos de palavras e perguntas enigmáticas.

Um jogo que consiste na repetição de versos. Quando uma dada pessoa acaba de recitar, a outra tem de começar imediatamente, recitando um verso diferente, mas iniciado pela letra final do último verso do recitador anterior; perde quem interromper a cadeia, sendo obrigado a pagar uma prenda.

A arte da mímica ou imitação.

A leitura, que inclui o canto e a entoação.

O estudo de frases de pronúncia difícil. É um entretenimento a que se entregam sobretudo as mulheres e crianças e que consiste em repetir rapidamente uma dada frase difícil. Resulta daqui muitas vezes que as palavras são trocadas ou mal pronunciadas.

A arte de inferir ou discorrer.

A carpintaria, ou arte do carpinteiro.

A arquitectura, ou a arte da construção.

O conhecimento das moedas de ouro e prata, das jóias e pedras preciosas.

A química e a mineralogia.

A arte de colorir jóias, pedras preciosas e contas.

Conhecimentos de minas e pedreiras.

A jardinagem; a arte de tratar as moléstias das árvores e plantas, de cuidar do seu crescimento e de determinar a sua idade.

A arte de dirigir combates de galos, codornizes e carneiros.

A arte de ensinar papagaios e estorninhos a falar.

A arte de aplicar unguentos perfumados no corpo, de impregnar os cabelos com unguentos e perfumes e de entrelaçá-los.

A arte de compreender textos codificados e de redigir palavras de diferentes maneiras.

A arte de falar modificando as palavras, o que pode revestir formas diversas.

Uns alteram o princípio e o fim das palavras, outros intercalam sons supérfluos entre as sílabas da palavra, por exemplo.

O domínio de línguas e dialectos vernáculos.

A arte de adornar carros de flores.

A arte de desenhar diagramas místicos, de deitar encantos e feitiços e de ligar braceletes.

Exercícios mentais, como completar estrofes ou versos de que se tenhas apenas uma parte; fornece um, dois ou três versos quando os restantes são extraídos indiscriminadamente de diferentes estrofes, de modo a completar uma estrofe inteligível; ordenar as palavras de uma estrofe escrita de maneira irregular, separando as vogais das consoantes ou omitindo-as totalmente; pôr em verso ou prosa frases representadas por sinais ou símbolos. Existe uma grande diversidade de exercícios deste género.

A composição de poemas.

O conhecimento de dicionários e vocabulários.

A arte de modificar e disfarçar a aparência das pessoas.

A arte de modificar a aparência das coisas, como é o caso de fazer passar algodão por seda, objectos grosseiros e vulgares por objectos delicados e de boa qualidade.

As diferentes espécies de jogo.

A arte de conseguir apoderar-se de bens alheios por meio de muntres ou encantamentos.

A destreza nos desportos juvenis.

O conhecimento das regras de sociedade e a arte de apresentar respeitos e cumprimentos aos outros.

O conhecimento da arte de guerra, das armas, dos exércitos, etc.

Conhecimentos de ginástica.

A arte de conhecer o carácter de um indivíduo pelos traços fisionómicos.

A arte de versejar.

As diversões aritméticas.

A confecção de flores artificiais.

A confecção de figuras e imagens de barro.

^L *A mulher pública que seja dotada de boa índole, beleza e outras qualidades que a tornem atraente e que seja versada nas artes atrás enumeradas recebe o nome de Ganika, ou mulher pública de alto coturno. Quando se encontra numa assembleia de homens, é-lhe concedido um lugar de honra. Ela é, além disso, sempre respeitada pelo rei e louvada pelos homens sábios; dado que todos procuram conquistar os seus favores, converte-se em objecto de consideração geral.*

De um modo semelhante, a filha do rei ou de um ministro, versadas como são nas referidas artes, podem conseguir que os maridos as considerem, mesmo que estes tenham muitas outras esposas. Do mesmo modo, se uma mulher se separa do marido ou cai em desgraça, poderá facilmente ganhar a vida, mesmo no estrangeiro, graças ao conhecimento destas artes. O simples facto de conhecê-las torna a mulher mais atraente, se bem que a sua prática só seja possível consoante as circunstâncias de cada caso. Um homem versado nestas artes que seja loquaz e iniciado na arte de galantear depressa conquista o coração das mulheres, mesmo que as conheça de fresca data.

CAPÍTULO IV

A VIDA DO CIDADÃO

O homem que se tenha deste modo instruído e entrado na posse de bens por doação, conquista, aquisição, depósito¹ ou herança dos seus antepassados deverá converter-se em chefe de família e levar a vida de cidadão². Ocupará uma casa numa cidade, numa grande povoação, nas proximidades de gente honesta, ou num local frequentado por grande número de pessoas. Esta residência deverá ter abastecimentos para diversos fins. Terá um jardim em redor e dois aposentos, um interior e outro exterior.

└ O primeiro será ocupado pelas mulheres, ao passo que o outro, perfumado com ricas fragrâncias, deverá conter uma cama mole agradável à vista, coberta com um pano de uma brancura imaculada, pouco elevada na parte central, adornada de grinaldas e ramos de flores³; terá um dossel a cobri-la e duas almofadas, uma à cabeceira e outra aos pés. Haverá igualmente uma espécie de canapé, ou leito de repouso, e junto da cabeceira deste, uma espécie de mesa, sobre a qual se colocarão unguentos perfumados para a noite, flores, recipientes contendo colírio e outras substâncias aromáticas, essências destinadas a perfumar

¹ A doação é próprio do Brâmane, a conquista do Kshatrya, ao passo que a aquisição e os restantes meios dizem respeito ao Vaishya.

² Este termo parece aplicar-se de um modo geral a todo o habitante do Indústão, não se referindo unicamente ao habitante da cidade, como é o caso do termo latino *urbanus*, por oposição a *rusticus*.

³ Flores naturais.

a boca e casca de cidreira. Junto do canapé, no chão, deverão colocar-se uma cuspidreira, uma caixa contendo adornos, uma prancha para desenho, um recipiente com perfume, livros e grinaldas de amarantos amarelos. De um dente de elefante deverá pender um alaúde. Ainda perto do canapé, e também no chão, deverá haver um assento redondo, uma caixa de brinquedos e uma prancha para o jogo dos dados; do lado de fora do aposento exterior deverá haver gaiolas com pássaros⁴ e um compartimento reservado a trabalhos de fiação e escultura em madeira e a outros entretenimentos idênticos. No jardim haverá balouços, um caramanchão revestido de trepadeiras em flor, sob o qual se encontrará um banco de erva para as pessoas se sentarem.

^L *Depois de se levantar de manhã e fazer as suas necessidades⁵, o chefe de família lavará os dentes, aplicará no corpo uma pequena quantidade de unguentos e perfumes, porá alguns adornos e colírio sobre as pálpebras e sob os olhos, aplicará alacktaka⁶ nos lábios e mirar-se-á ao espelho. Após ter mastigado algumas folhas de bétel e outras substâncias que perfumam a boca, deverá entregar-se às suas actividades habituais. Tomará banho diariamente, untará o corpo com óleos de dois em dois dias, aplicará no corpo uma substância*

⁴ Tais como codornizes, perdizes, papagaios, estorninhos, etc.

⁵ Os Hindus têm por hábito fazer as suas necessidades logo que saem da cama.

⁶ Substância obtida da laca.

espumosa ⁷ de três em três dias e rapará a cabeça (incluindo o rosto) de quatro em quatro dias e as restantes partes do corpo de cinco em cinco ou de dez em dez dias ⁸. Todos estes preceitos deverão cumprir-se escrupulosamente; tratará ainda de remover o suor das axilas. Tomará refeições de manhã, à tarde e à noite, conforme prescreve Charayana. Após a primeira refeição do dia, dedicar-se-á a ensinar papagaios e outros pássaros a falar, a que se seguirão os combates de galos, de codornizes e de carneiros.

Dedicará um curto lapso de diversões com Pithamardas, Vitas e Vidushakas⁹; seguidamente, fará a deste do meio dia¹⁰. Terminada esta, o chefe de família, já vestido e ostentando os seus adornos, passará a tarde em reunião com os amigos. Entretanto ao serão, haverá canções. Finalmente, o chefe de família, na companhia de um amigo, aguardará nos seus aposentos, previamente decorados e perfumados, achegada da mulher que possa ser-lhe afeiçoada ou enviará uma mensageira ao seu encontro, ou então irá ele próprio procurá-la. À sua chegada, ele e o amigo dar-lhe-ão as boas-vindas e entabularão com ela uma conversação amável e agradável. E assim terminam as ocupações quotidianas.

Eis agora as diversões ou entretenimentos a que ocasionalmente se entregará o cidadão:

- ^{M.} *Festividades*¹¹ em honra das diferentes divindades.
Reuniões de convívio para ambos os sexos.
Reuniões para beber.
Passeios a jardins, ou piqueniques.
Outras diversões de sociedade.

⁷ Esta substância fazia as vezes do sabão, que só foi introduzido no período de dominação maometana.

⁸ Concedem-se dez dias quando se extraem os cabelos com pinças.

⁹ Personagens que habitualmente figuram no drama hindu; as suas características serão referidas mais adiante.

¹⁰ Só se permite a sesta do meio-dia no Verão, quando as noites são curtas.

¹¹ Muito frequentes em toda a Índia.

Festividades

Em determinado dia auspicioso, os cidadãos deverão reunir-se no templo de Saraswati¹². Será a ocasião de comprovar o talento dos cantores e dos restantes artistas que tenham chegado à cidade recentemente; no dia seguinte proceder-se-á à entrega de prémios. Serão convidados a ficar ou a partir, consoante as suas actuações tenham sido ou não do agrado da assembleia dos cidadãos. Os membros da assembleia deverão actuar em uníssono, tanto em tempos de infortúnio como em alturas de prosperidade. Constitui igualmente dever dos cidadãos mostrarem-se hospitaleiros para com os estrangeiros que tenham vindo integrar-se na assembleia. Tudo quanto se disse atrás deverá aplicar-se a todas as restantes festividades que se celebram em honra das diferentes divindades, segundo as normas apresentadas.

Reuniões de convívio

Quando homens da mesma idade, índole e talentos, amantes das mesmas diversões e dotados do mesmo nível de educação se reúnem em companhia de mulheres públicas¹³ ou numa assembleia de cidadãos ou ainda na residência de um deles a fim de se entregarem a agradáveis conversas uns com os outros, eis o que se denomina uma reunião de convívio. Os cidadãos divertem-se completando versos parcialmente compostos por outrem e verificando entre si os conhecimentos das diferentes artes. São aqui homenageadas as mulheres de grande beleza, dotadas dos mesmos gostos que os homens e capazes de fascinar os corações.

Reuniões para beber (beberetes)

Os homens e as mulheres deverão beber em casa de uns e dos outros. Os homens farão que as mulheres públicas bebam e eles próprios beberão licores como o Madhu, o Aireya, o Sara e o Asawa, que têm sabor amargo e ácido, e ainda bebidas preparadas a partir de casca de diversas árvores, frutos e folhas silvestres.

¹² Na *Asiatic Miscellany* e nas obras de Sir W. Jones figura um inspirado hino dedicado a esta deusa, adorada como patrona das belas-artes, especialmente da música e da retórica, como inventora da língua sanscrita, etc. É a deusa da harmonia, da eloquência e da linguagem, o que faz dela, em certo sentido, uma segunda Minerva. Para informações mais desenvolvidas, veja-se a obra *Hindoo Pantheon*, da autoria de Edward Moor.

¹³ As mulheres públicas ou cortesãs (Vesya) dos antigos Hindus têm sido frequentemente comparadas às meteras gregas. Este tema foi já tratado com certo desenvolvimento por H. H. Wilson na sua obra *Select Specimens of the Theatre of the Hindoos*, 2 vols., Trubner and Co., 1871. Podemos considerar que a cortesã era um dos elementos, e um dos elementos não menos importantes, da antiga sociedade hindu e que a sua educação e inteligência eram superiores às das mulheres do lar. «Por Vesya, ou cortesã», afirma Wilson, «não devemos entender uma mulher que não ligava importância às imposições da lei e aos preceitos da virtude, mas sim um membro de uma sociedade que era hostil à admissão de mulheres casadas no seu seio e que só admitia, à custa da sua reputação, aquelas mulheres que se mostravam aptas a conviver com os homens, depois de uma preparação pessoal a que era estranha a mulher casada.»

Passeios a jardins ou piqueniques

Durante a manhã e depois de se terem vestido, os homens passearão a cavalo pelos jardins, acompanhados de mulheres públicas e seguidos pelos criados. E, depois de se haverem entregado aí às ocupações adequadas e passado o tempo em agradáveis diversões, tais como os combates de codornizes, galos e carneiros, e outros espetáculos, regressarão a casa pela tarde, trazendo consigo ramos de flores, etc.

Do mesmo modo, irão banhar-se no Verão em águas donde se retiraram previamente todos os animais desagradáveis ou nocivos e que foram isolados de todos os lados.

Outras diversões de sociedade

Passar a noite a jogar dados; passear em noites de luar; celebrar a Primavera na data aprazada; colher rebentos e frutos de mangueira; comer fibras de lótus; comer espigas tenras de trigo; merendar nos bosques quando as árvores se revestem de folhagem nova; entregar-se a folguedos aquáticos, ou Udakakashvedika; adornarem-se mutuamente com flores de certas árvores; entregarem-se a batalhas de flores de Kabamba e a muitos outros folguedos que poderão ser conhecidos em todo o país ou apenas em determinada região. Os cidadãos deverão entregar-se constantemente a estas e a outras diversões semelhantes.

Os folguedos atrás referidos deverão ser praticados por um homem que se divirta a sós com uma cortesã, assim como por uma cortesã que se divirta na companhia de criadas ou de cidadãos.

N. *O Pithamarda*¹⁴ é o homem sem fortuna, que vive sozinho no mundo e cujos únicos bens são a sua *Mallika*¹⁵, uma certa quantidade de uma substância espumosa e um pano vermelho; é oriundo de uma boa região e é versado em todas as artes; presta-se a ensiná-las, pelo que é recebido nas reuniões de cidadãos nas residências de mulheres públicas. *O Vita*¹⁶ é um indivíduo que desfrutou dos prazeres

¹⁴ Segundo esta descrição, o Pithamarda seria uma espécie de mestre de todas as artes, admitido como tal no convívio e intimidade dos cidadãos.

¹⁵ Um assento em forma de T.

¹⁶ O Vita parece representar de certo modo a personagem do Parasita na comédia grega. Viveria talvez com o indivíduo abastado e dissoluto como uma espécie de preceptor e, ao mesmo tempo, como animador e companheiro de prazeres.

da fortuna; compatriota dos cidadãos com quem convive, possui as qualidades de um chefe de família, tem a sua esposa junto de si, é bem recebido nas reuniões de cidadãos e nas residências das mulheres públicas, vivendo às custas delas.

O Vidushaka¹⁷ (também chamado Vaihasaka, termo que significa aquele que provoca riso) é um indivíduo versado apenas em algumas artes, um truão que merece a confiança geral.

Tais indivíduos são chamados a desempenhar o papel de intermediários em querelas e reconciliações entre os cidadãos e as mulheres públicas.

Esta função social é ainda reservada às pedintes, às mulheres com a cabeça rapada, às adúlteras e às mulheres públicas de idade avançada e versadas nas diversas artes.

Deste modo, o cidadão que viva na sua cidade e seja respeitado por toda a gente deverá frequentar a casa das pessoas da sua casta que valha a pena conhecer. Conviverá e proporcionará prazer aos seus amigos com a sua companhia; prestando-lhe auxílio em diversas questões, induzi-los-á, com o seu exemplo, a ajudarem-se mutuamente.

Existem alguns versículos sobre este tema, cujo texto reproduzimos:

«O cidadão que se expressa numa reunião sobre diversos tópicos sem recorrer exclusivamente à língua sanscítica, nem aos dialectos regionais¹⁸, granjeará grande respeito. O indivíduo sábio não frequenta uma sociedade que a generalidade das pessoas repudie, que não seja regida por quaisquer e que vise a destruição de outros indivíduos. Em contrapartida, o indivíduo sábio que viva numa sociedade cujos actos estão de acordo com os desejos do povo e que tem como único objectivo o prazer é muito respeitado neste mundo.»

¹⁷ O Vidushaka, por seu lado, é evidentemente o truão, ou bobo. Segundo Wilson, desempenhava o papel de humilde companheiro, mas não de criado, de um príncipe ou indivíduo de posição. Constitui característica curiosa o facto de ser sempre um brâmane. Possui talvez mais afinidades com Sancho Pança do que qualquer outra personagem da ficção ocidental, imitando-o com a sua esperteza e simplicidade, o seu gosto pela vida agradável e fácil. Entretanto, nos dramas de intriga, revela antes certos talentos de Mercúrio, embora sem o igualar na sua vivacidade e engenho, e por vezes é vítima das suas próprias intervenções. Segundo a definição técnica dos seus atributos, deveria provocar hilaridade pelo seu aspecto, idade e atavio.

¹⁸ Isto quer provavelmente dizer que o cidadão deveria conhecer várias línguas. Na parte média do parágrafo alude-se talvez aos nilistas e fenianos do tempo, ou até a sociedades secretas. Será talvez uma referência velada aos Tugues.



CAPÍTULO V

**DAS CATEGORIAS DE MULHERES
A QUE RECORREM OS CIDADÃOS;
DOS AMIGOS E MENSAGEIROS**

Quando, segundo os preceitos da Sagrada Escritura (quer dizer, em matrimónio legal), os homens das quatro castas praticam Kama com virgens da sua própria casta, essa união converte-se num meio de adquirir progénie e boa reputação, além de não ser reprovada pelos costumes do mundo. Pelo contrário, a prática de Kama com mulheres de casta superior e com mulheres que outros já desfrutaram, mesmo que pertençam à mesma casta do homem, está interdita. Por outro lado, não se prescreve nem se proíbe a prática de Kama com mulheres de casta inferior, com mulheres excomungadas da sua própria casta, com mulheres públicas e com mulheres casadas duas vezes¹. A prática de Kama com tais mulheres terá apenas por fim o prazer.

Ω. *Deste modo, as Nayikas² dividem-se em três categorias: donzelas, mulheres casadas duas vezes e mulheres públicas. Gonikaputra defende a opinião de que existe uma quarta categoria de Nayika: a mulher que o homem procuram determinadas ocasiões especiais, mesmo que seja casada com outro homem.*

¹ Este termo não se aplica às viúvas, mas sim às mulheres que tenham talvez abandonado os maridos e vivam maritalmente com outro homem.

² Toda a mulher que se pudesse gozar sem pecado. O desfrute de uma mulher tem duas finalidades: o prazer e a progénie. Assim, toda a mulher com quem se tivessem relações sexuais isentas de pecado e com uma destas finalidades era uma Nayika. No que diz respeito à quarta categoria de Nayika, a que Vatsyana admite mais adiante, o homem não a procura para lhe proporcionar a ele próprio prazer ou progénie, mas para conseguir determinado objectivo especial. A palavra Nayika conserva-se, ao longo da obra, como termo técnico.

Estas ocasiões especiais surgem quando o homem raciocina de uma das seguintes maneiras:

Esta mulher, que se encontra obstinada, foi já desfrutada por muitos homens além de mim. Posso então procurá-la sem risco como a uma mulher pública, não obstante pertencer a uma casta mais elevada do que a minha. Ao procurá-la, não violarei os preceitos de Dharma.

Ou então:

Dado que esta mulher se casou duas vezes, outros já a gozaram antes de mim; nada me impede, pois, de a procurar.

Ou então:

Esta mulher conquistou o coração do seu grande e poderoso marido, a quem domina completamente. Uma vez que ele é amigo do meu inimigo, se ela se unir a mim, ela fará que o marido se indisponha contra o meu inimigo.

Ou então:

Esta mulher predisporá a meu favor o ânimo do marido, que é muito poderoso, e, dado que sente inimizade comigo, tenciona prejudicar-me.

Ou então:

Tornando-me amigo desta mulher, conseguirei ajudar o meu amigo a realizar o seu propósito, ou conseguirei a ruína do meu inimigo, ou ainda alcançarei qualquer outro propósito difícil.

Ou então:

Unindo-me a esta mulher, matarei o seu marido e deitarei mão à sua imensa riqueza, que cobiço.

Ou então:

A união desta mulher comigo não representa qualquer risco e proporcionar-me-á riqueza, de que muito necessito, dada a minha pobreza e incapacidade para conseguir meios de sustento. Conseguirei, portanto, apropriar-me sem dificuldade das suas opulentas riquezas.

Ou então:

Esta mulher ama-me ardentemente e conhece todos os meus pontos fracos; logo, se recusar unir-me a ela, ela divulgará os meus defeitos e manchará o meu carácter e a minha reputação.

Ou poderá lançar-me uma acusação grave, de que não libertarei facilmente e que causará a minha ruína. Ou talvez afaste de mim o marido, que é poderoso, mas dominado por ela, levando-o a tomar partido do meu inimigo, ou ela própria procurará aliar-se a este.

Ou então:

O marido desta mulher violou a castidade das minhas esposas, pelo que lhe retribuirei injúria seduzindo as suas.

Ou então:

A jovem que amo vive dominada por esta mulher; poderei, por influência dela, conseguir que a primeira me aceite.

Ou então:

Esta mulher apresentar-me-á a uma donzela, rica e bela, mas que é inacessível e vive dominada por outro.

Ou, finalmente:

O meu inimigo é amigo do marido desta mulher, pelo que poderei induzi-la a que tenha relações com aquele com o fim de criar inimizade entre os dois.

Por estas e outras razões idênticas, podem procurar-se as mulheres de outros homens; contudo, deve ficar perfeitamente entendido que tal só é permitido por razões especiais, e não para pura satisfação carnal.

Caravana afirma que, nestas circunstâncias, há ainda uma quinta categoria de Nayika: a mulher que é mantida por um ministro e que o visita ocasionalmente e a viúva que apoia a realização dos propósitos de um homem junto da pessoa que ela frequenta.

Suvarnanabha acrescenta que a mulher que vive asceticamente e no estado de viuvez pode considerar-se como fazendo parte de uma sexta categoria de Nayikas.

Ghotakamukha afirma que a filha de uma mulher pública e as criadas, enquanto virgens, constituem uma sétima categoria de Nayika.

Gonardyia sustenta que toda a mulher descendente de uma boa família, depois de atingir a idade adulta, faz parte de uma oitava categoria de Nayika.

Contudo, estas quatro últimas categorias de Nayikas não diferem muito das quatro primeiras, uma vez que não existem razões especiais para que os homens as procurem. Deste modo, Vatsyayana sustenta que só existem quatro categorias de Nayikas: a donzela,

a mulher casada duas vezes, a mulher pública e a mulher que o homem procura com uma finalidade especial.

Não se deverão gozar as seguintes mulheres:

As leprosas;
 As dementes;
 As mulheres que foram expulsas da sua casa;
 As mulheres que revelam segredos;
 As mulheres que expressam publicamente desejo de ter relações sexuais;
 As mulheres extremamente brancas;
 As mulheres extremamente escuras;
 As mulheres que cheiram mal;
 As mulheres que sejam parentes próximas;
 As mulheres com quem se tenham laços de amizade;
 As mulheres que vivam asceticamente;
 Finalmente, as esposas de um parte, de uma amigo, de um brâmane erudito ou do rei.

Os discípulos de Babhravya dizem que toda a mulher que tenha sido gozada por cinco homens pode ser justa e adequadamente desfrutada por todos. Todavia, Gonikaputra é de opinião que, mesmo neste caso, deverão exceptuar-se as mulheres de um parente, de um brâmane erudito ou de um rei.

São as seguintes as espécies de amigos:

Aquele que brincou contigo na infância;
 Aquele que está vinculado por uma obrigação;
 Aquele que tem a mesma índole e os mesmos gostos;
 Aquele que foi teu companheiro de estudos;
 Aquele que conhece os teus segredos e defeitos e de quem conheces os segredos e defeitos;
 Aquele que é filho da tua ama;
 Aquele que foi criado contigo;
 Aquele que é um amigo hereditário.

Estes amigos devem possuir as seguintes qualidades:

Devem dizer a verdade;
 Não devem mudar com o tempo;
 Devem mostrar-se receptivos aos teus desígnios;
 Devem ser firmes;
 Devem ser isentos de cobiça;

Devem ser capazes de resistir a influências alheias;
Não devem revelar os teus segredos.

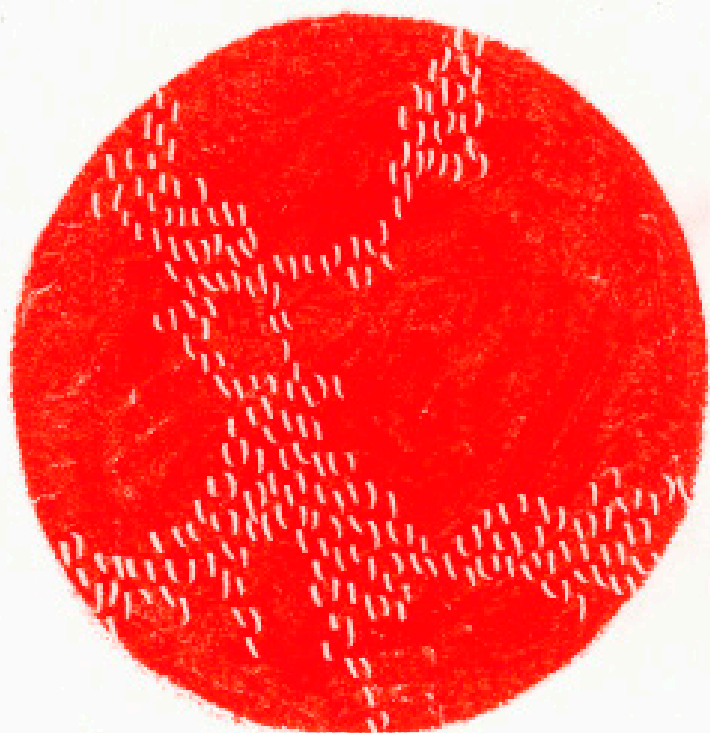
Charayana comenta que os cidadãos criam laços de amizade com lavadeiras, barbeiros, vaqueiros, floristas, droguistas, vendedores de folhas de bétel, taberneiros, pedintes, Pithamardas, Vitas e Vidushekas, assim como com as mulheres de todos eles.

Um mensageiro deverá possuir as seguintes qualidades:

Destreza;
Audácia;
Conhecimento das intenções das pessoas por sinais e gestos;
Ausência de confusão, isto é, de timidez;
Capacidade de entendimento do que significam exactamente os actos e as palavras dos outros;
Boas maneiras;
Conhecimento dos momentos e lugares apropriados aos diversos fins;
Engenhosidade nos negócios;
Inteligência viva;
Capacidade de recorrer a soluções prontas e rápidas.

E esta parte termina com o seguinte versículo:

«O homem engenhoso e prudente, que seja acompanhado de um amigo e conhecedor das intenções alheias, assim como da altura e lugar convenientes para cada fim, pode facilmente ser bem sucedido mesmo junto de uma mulher muito difícil de conquistar.»



KAMASUTRA

Aforismos sobre o Amor

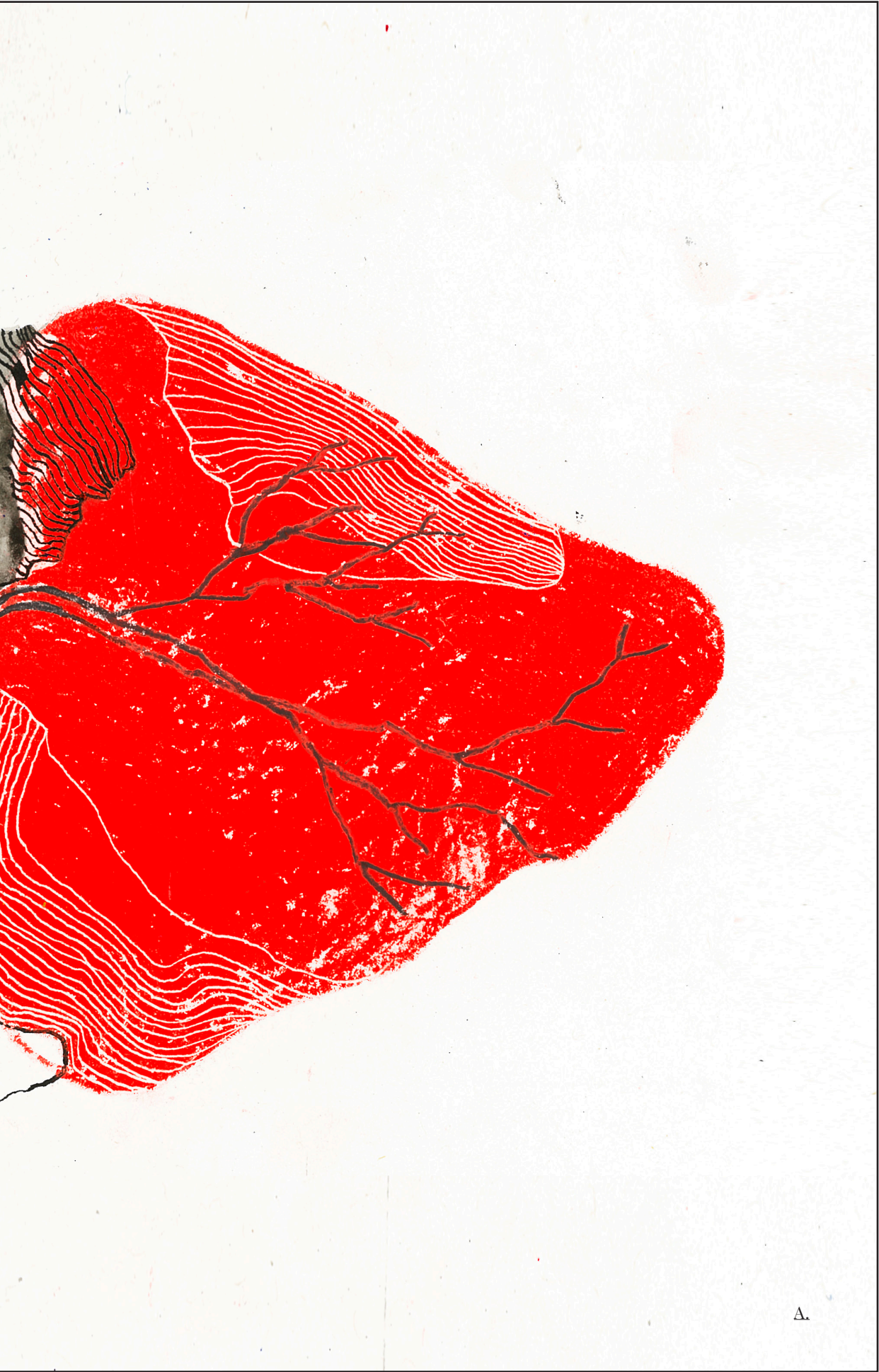
de Mariana Costa

Este livro é o resultado de uma interpretação pessoal e intimista de uma das obras mais faladas e alvo das mais variadas explorações, o Kamasutra, originalmente, de Vatsyayana. Ela foi e continua a ser motivo de curiosidade por parte do público em geral, um pouco por toda a parte.

De modo a desconstruir e atribuir um novo significado à obra, deste lado do livro, é feita a tradução do texto em imagem, apelando, deste modo, à sensibilidade e emoção do leitor/espectador.

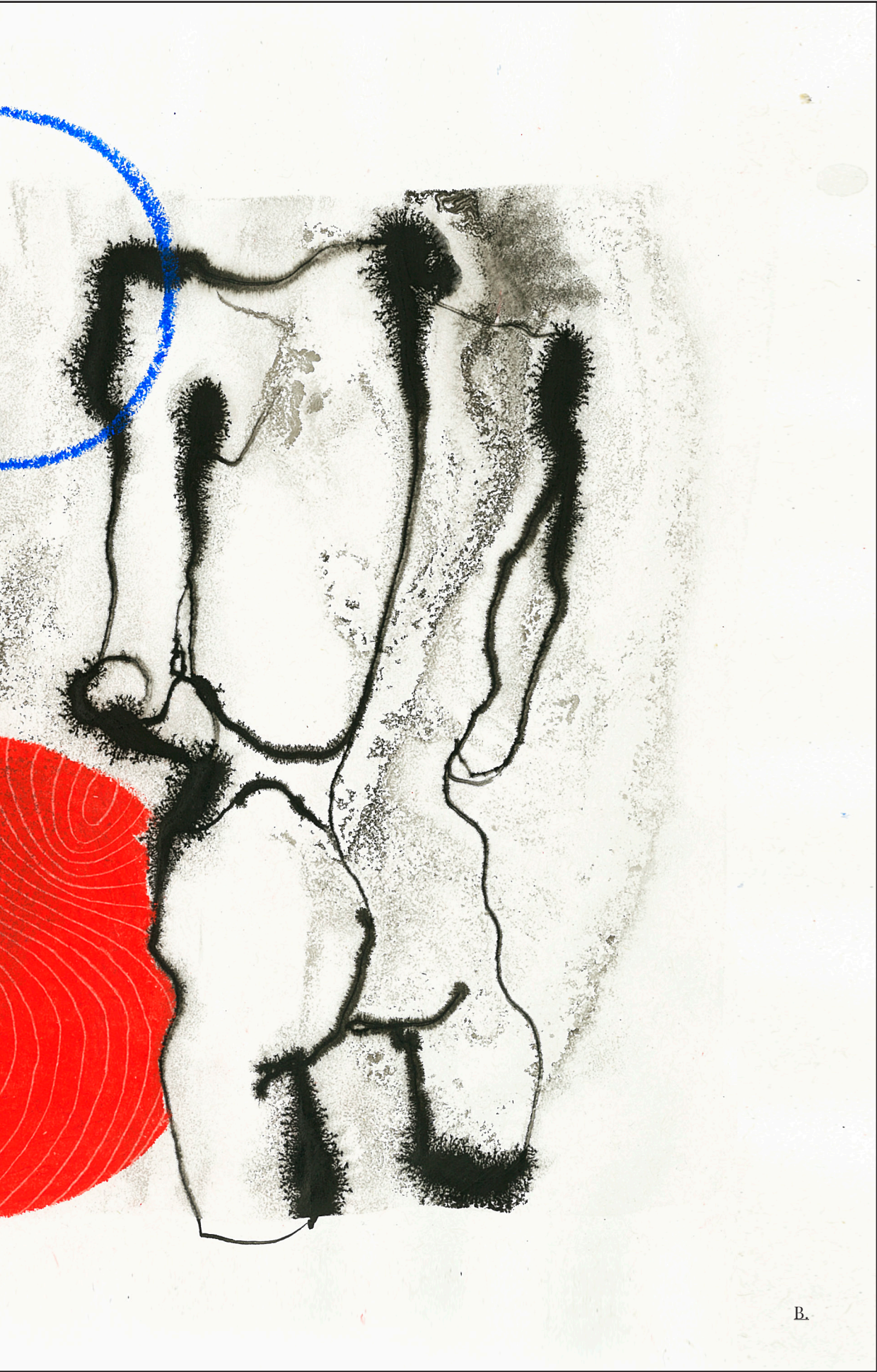
“Boa leitura”



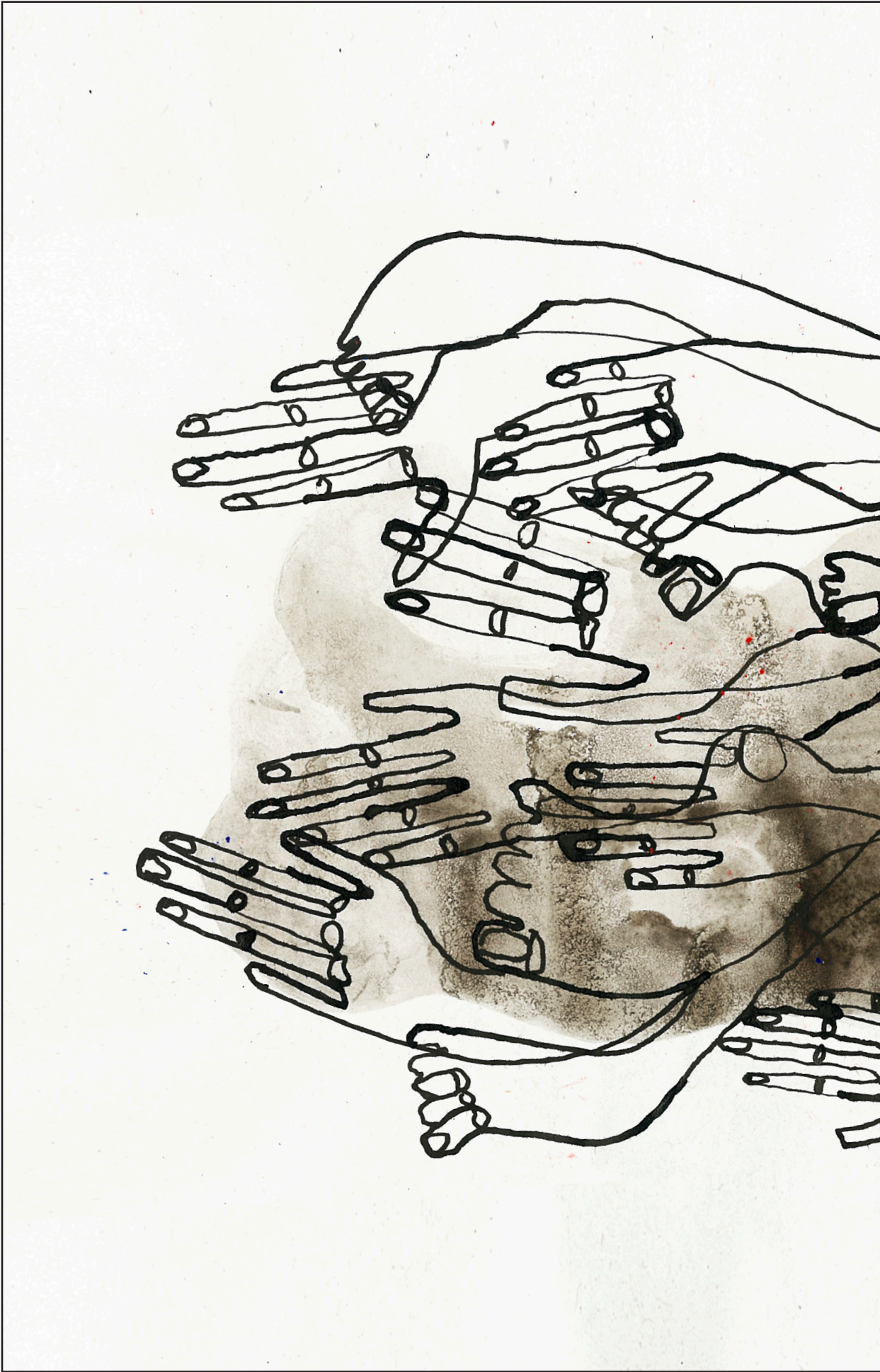


A.

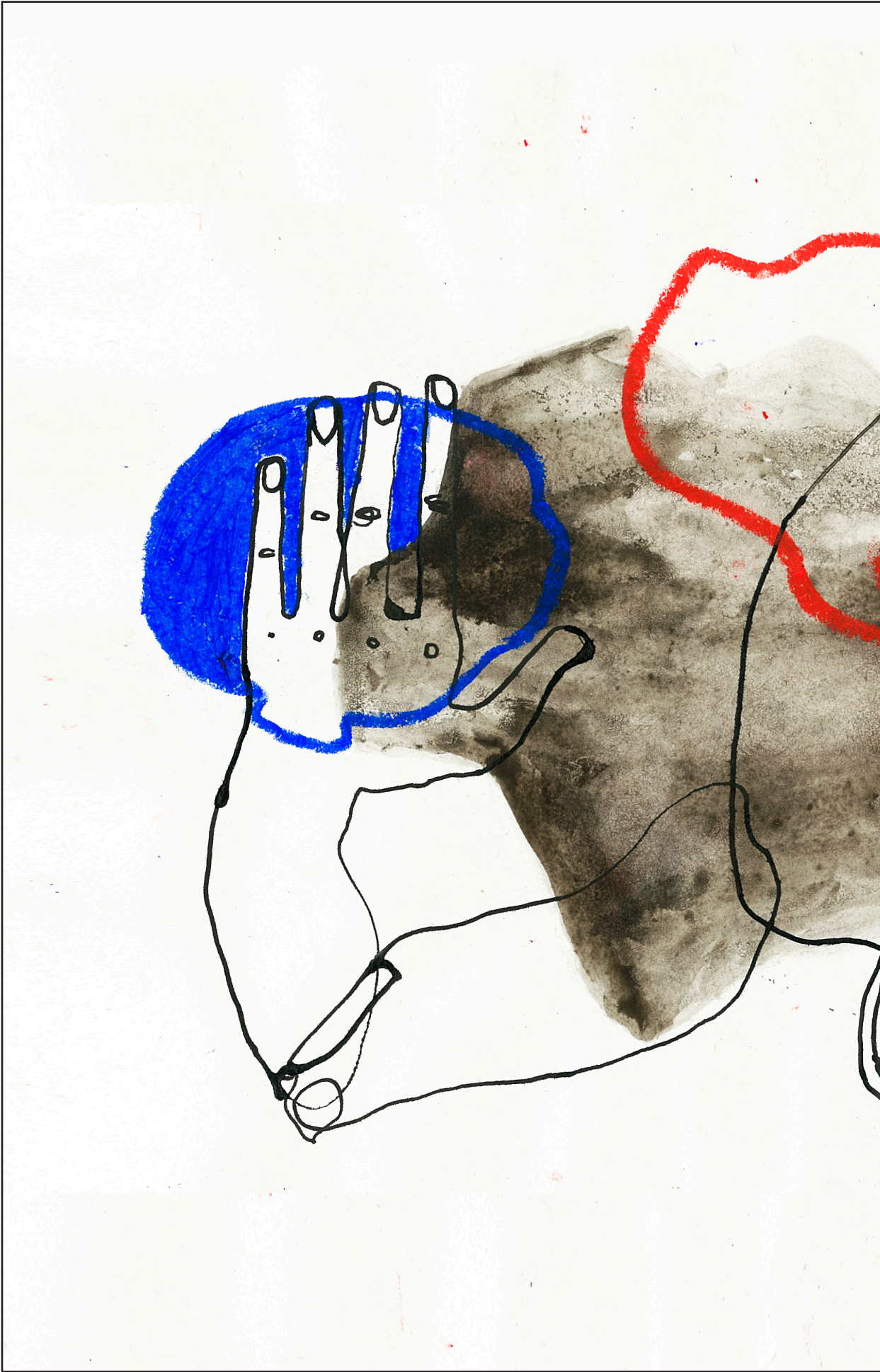




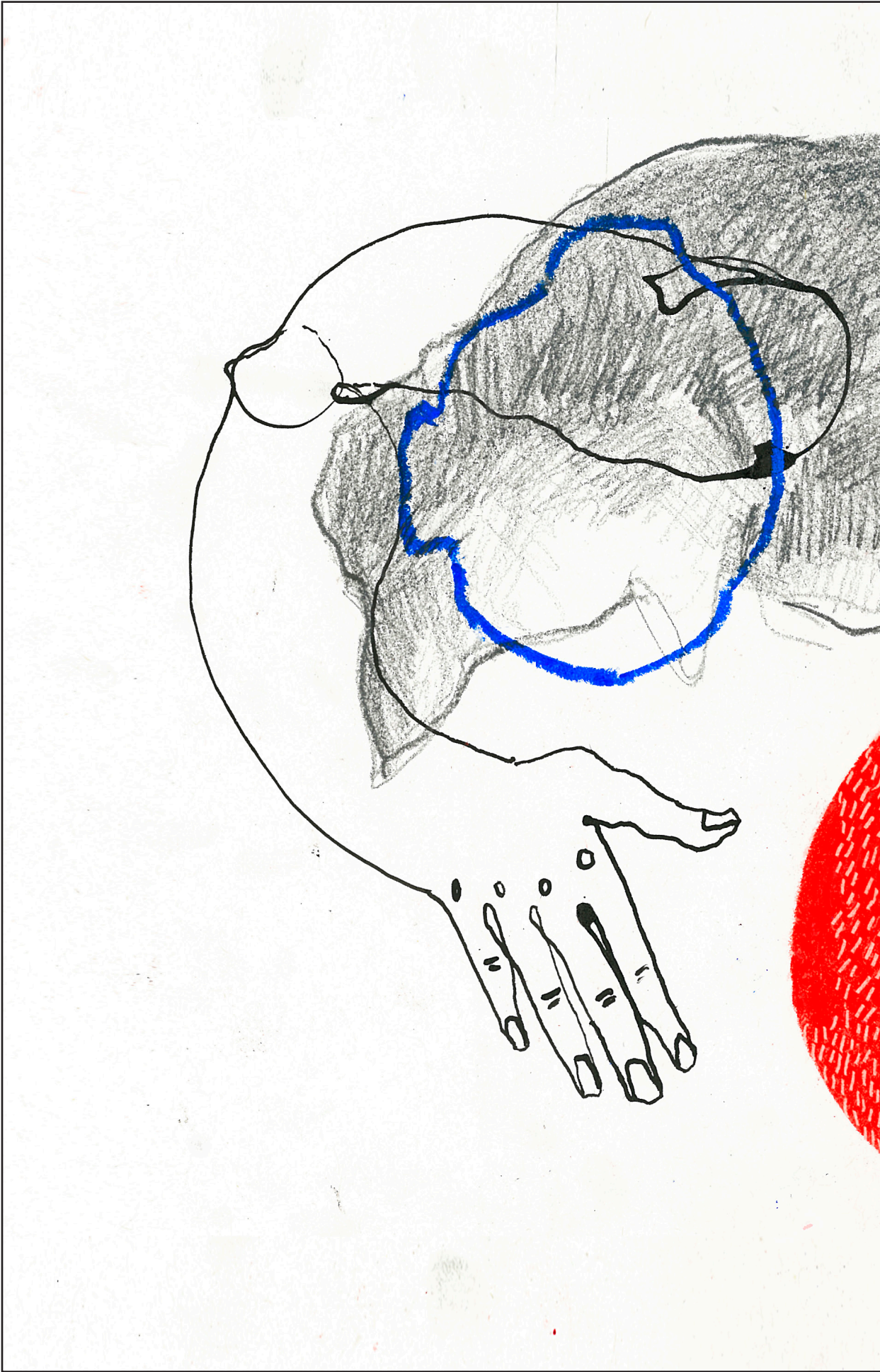
B.



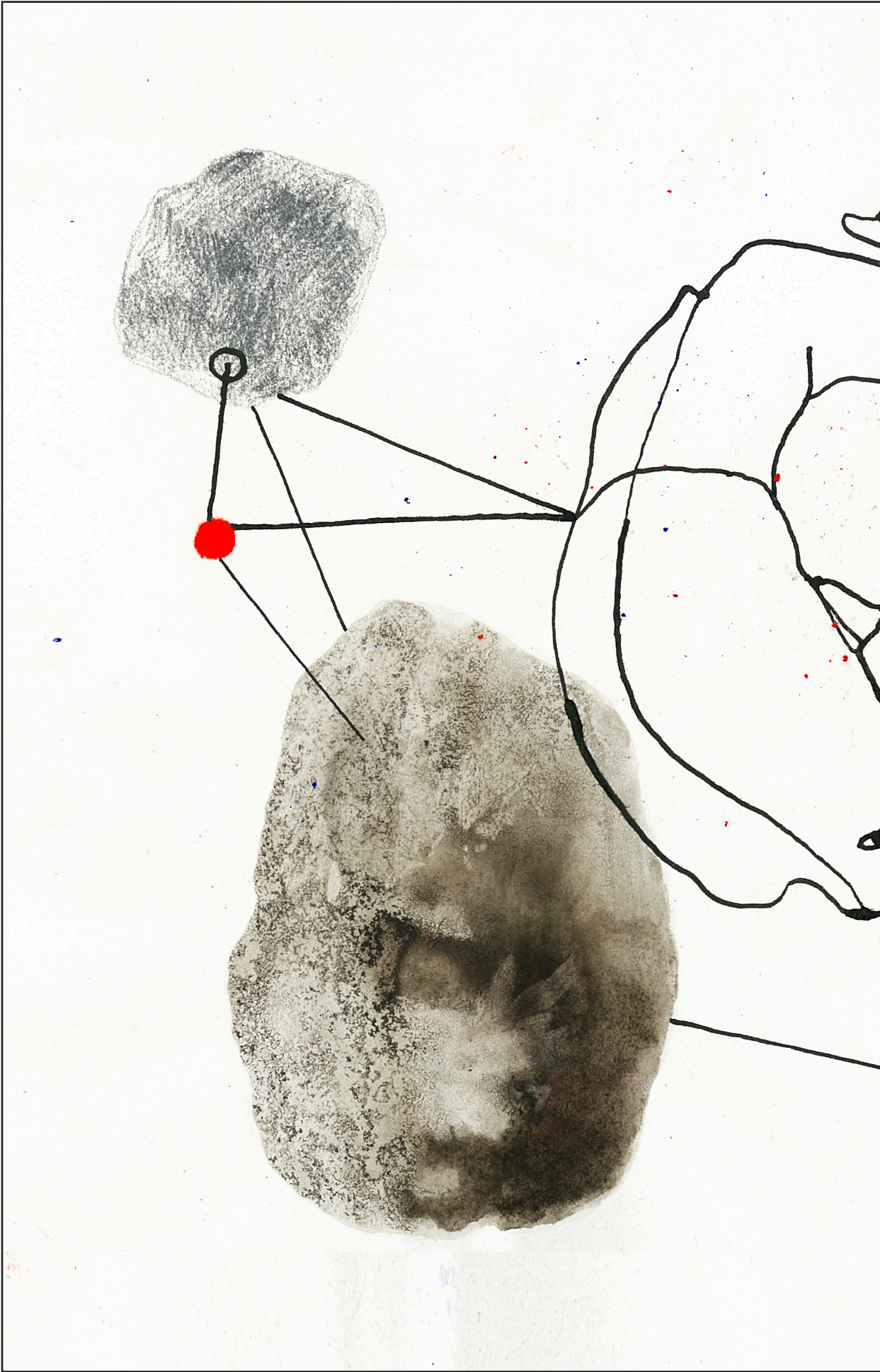


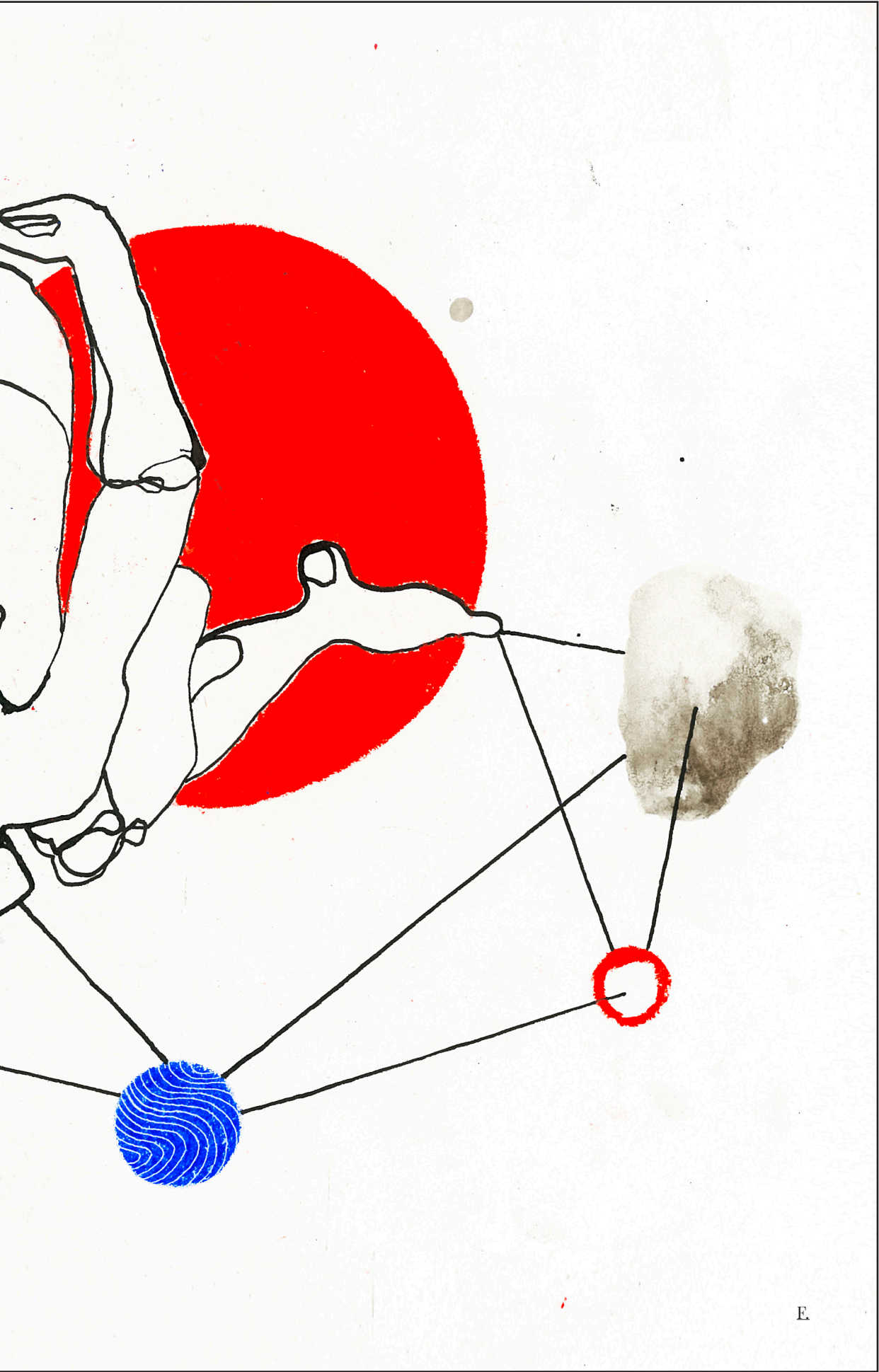






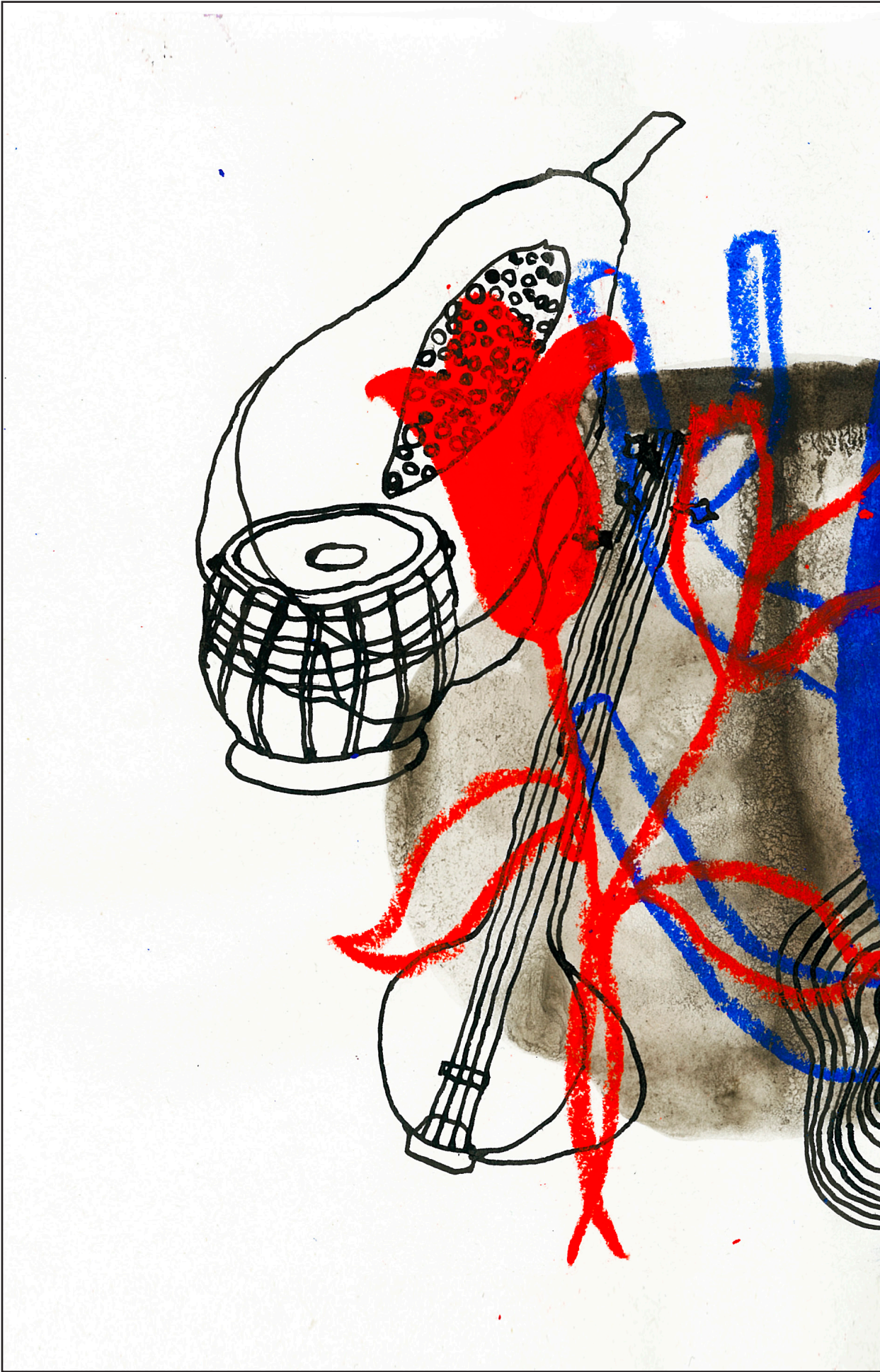


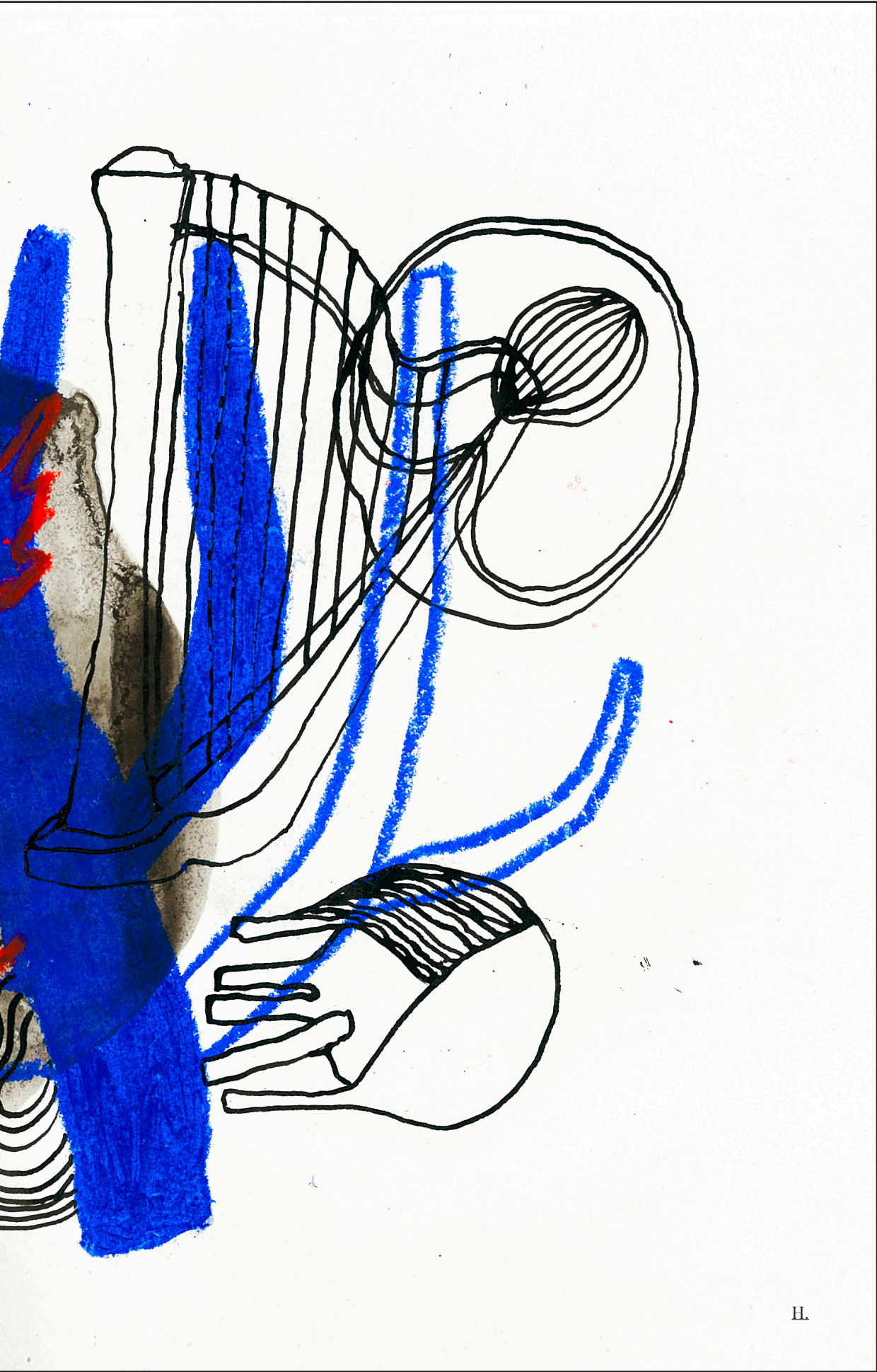




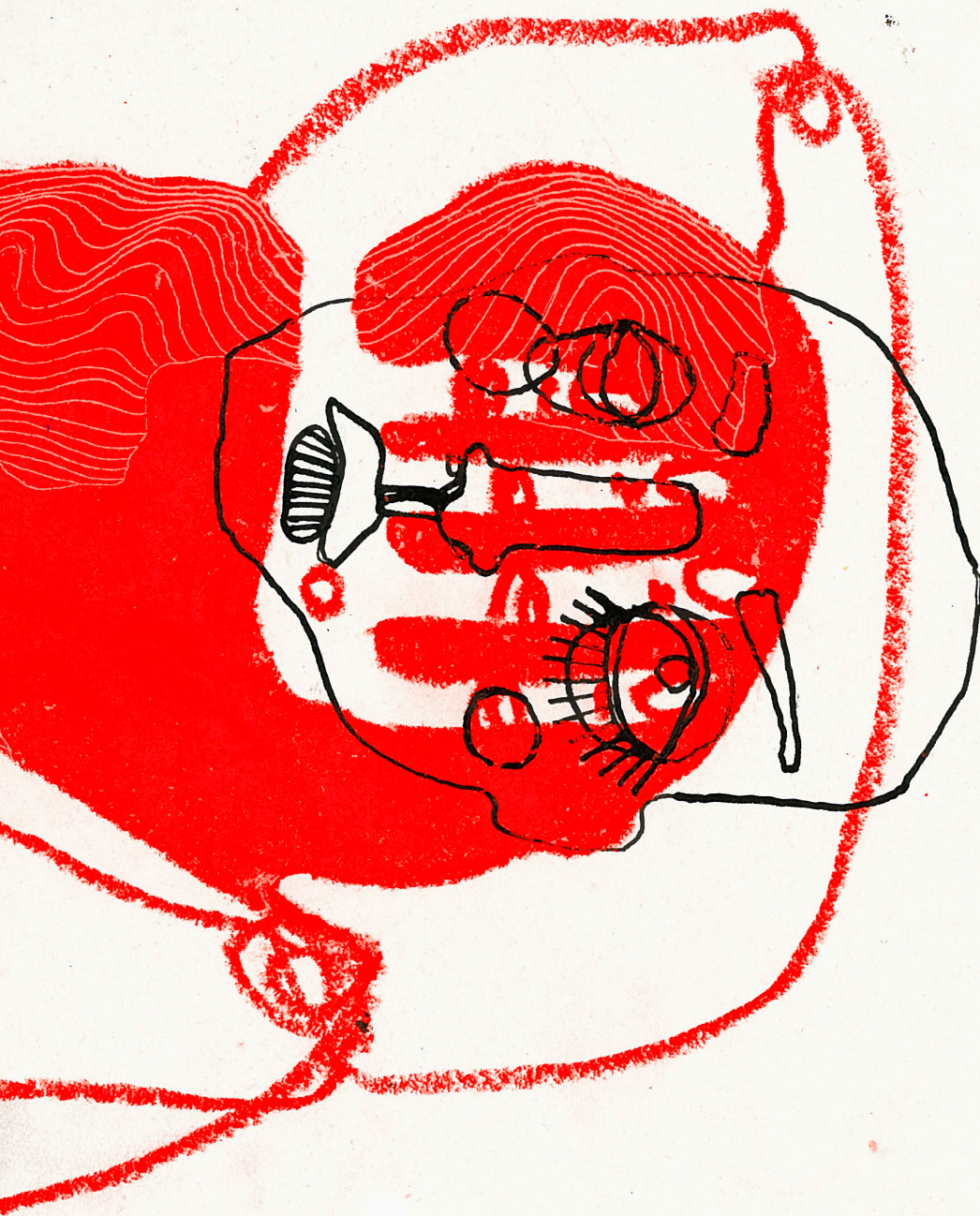


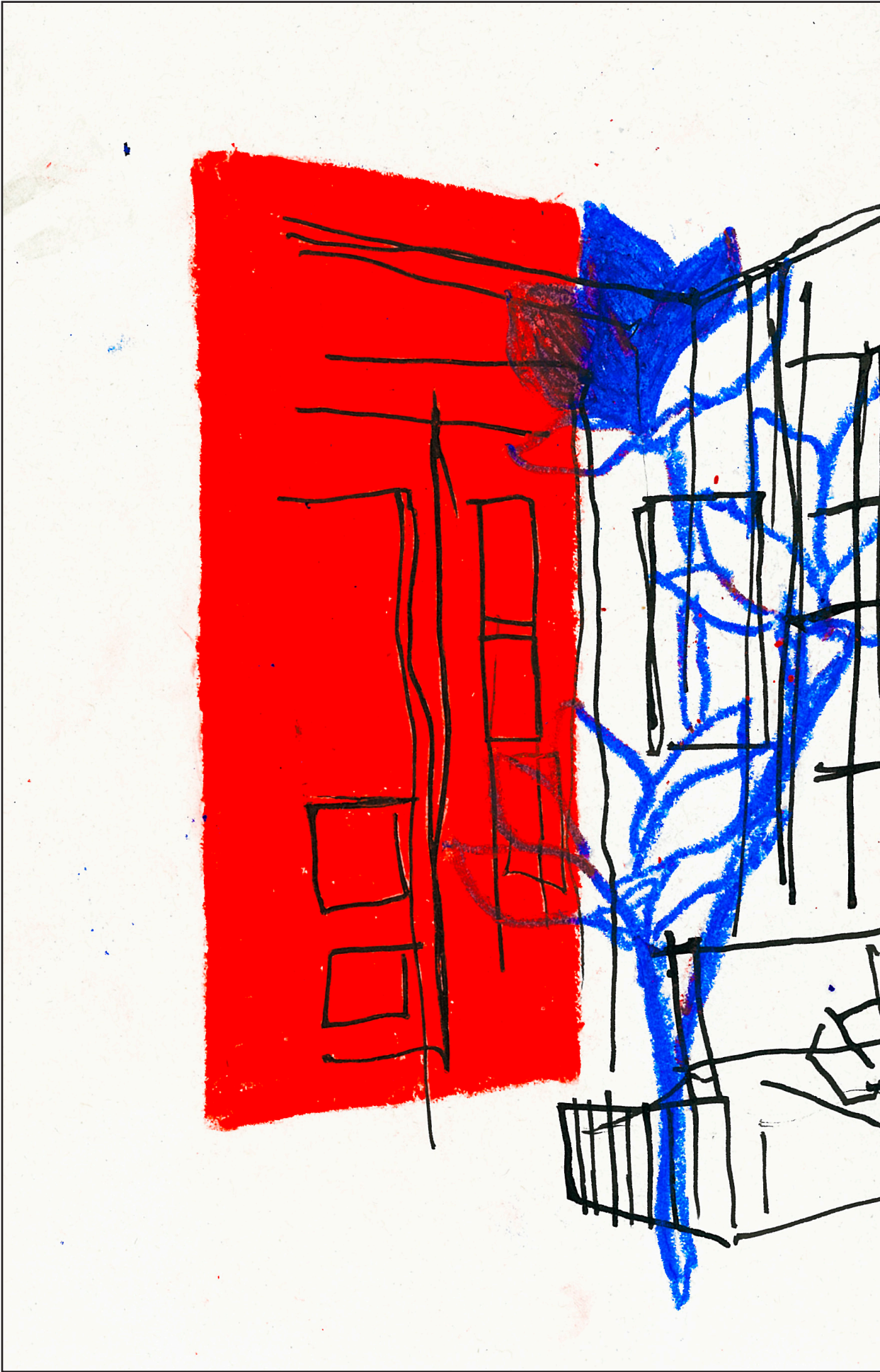


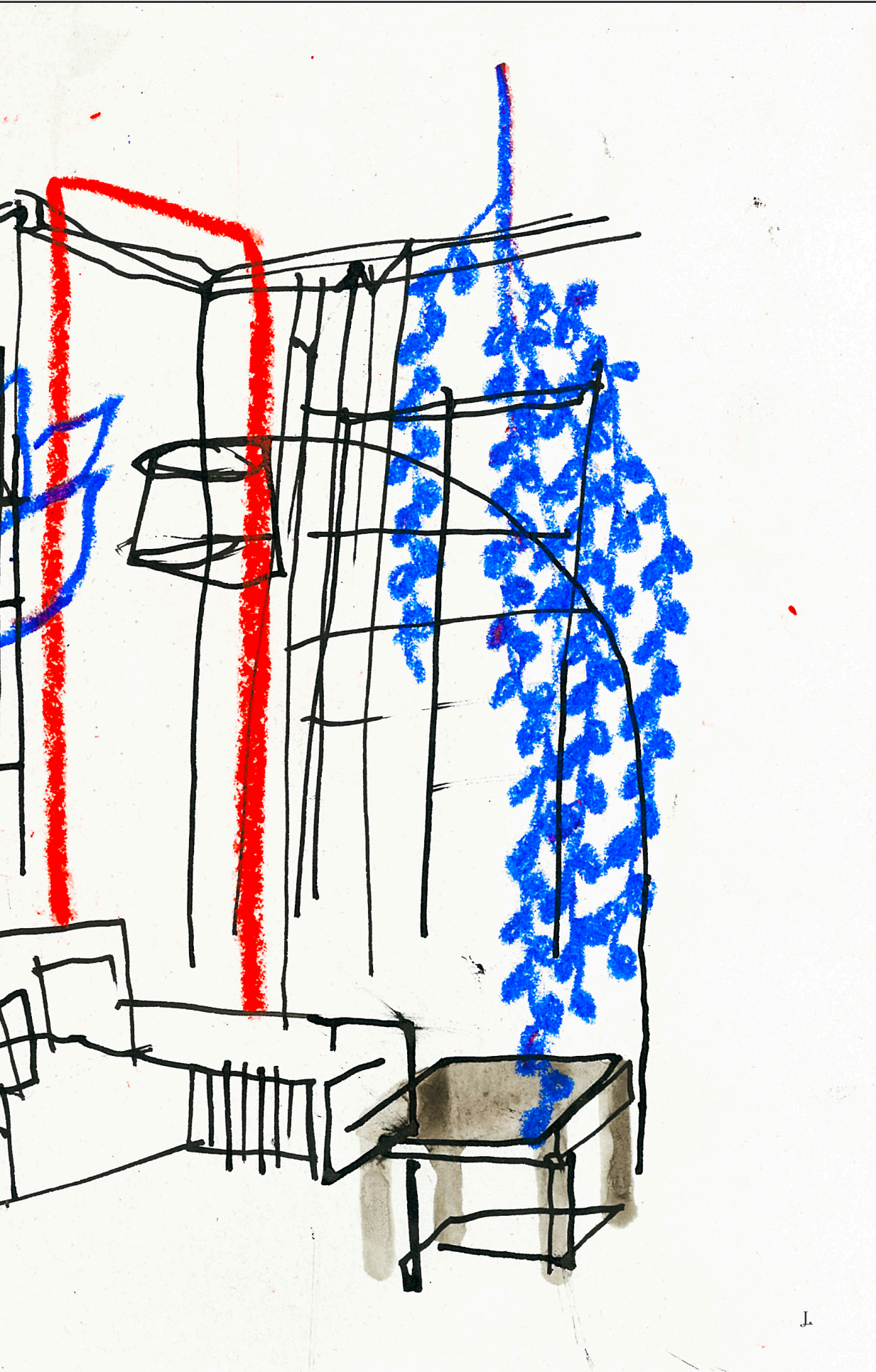






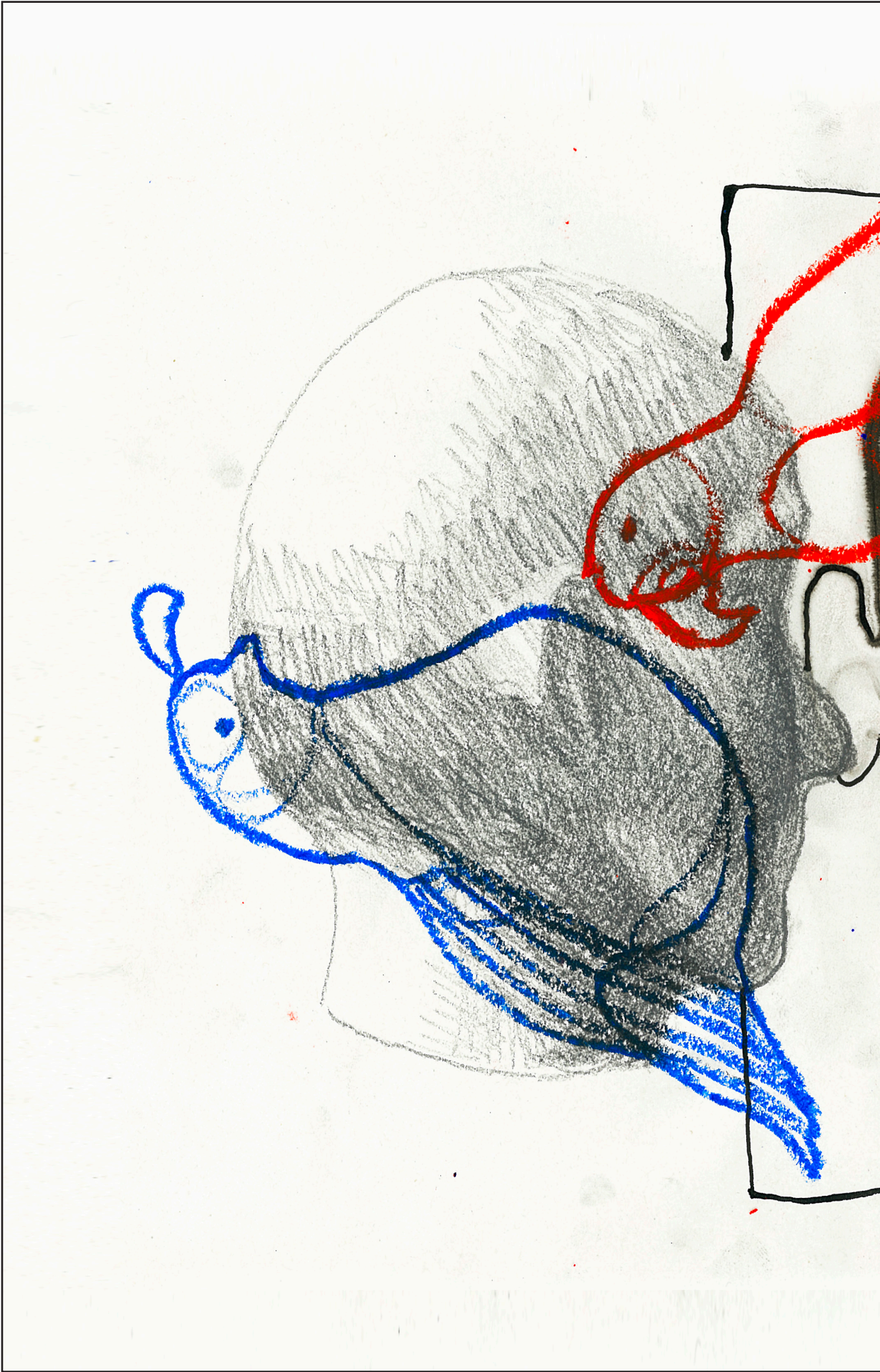














L.



